4° Arch. 16 V/1

Xerokopieren aus konservatorischen Gründen nicht erlaubt
Nur im Lesesaal benützbar

<36622497510016

<36622497510016

Bayer. Staatsbibliothek


DENKMÄLER
DES
KLASSISCHEN
ALTERTVMS
MVNCHEN·V·LEIPZIG
DRVCK·V·VERLAG·V·R·OLDENBOVRG·

Empfehlenswerte Werke

aus dem Verlage von R. Oldenbourg in München und Leipzig.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Lucretius.

Deutsch von

Max Seydel.

(Max Schlierbach.)

Gr.-8°. 153 Seiten *Preis Mk. 3. —*

Der Anfang einer eingehenden Besprechung dieser Übersetzung in den Blättern für das bayerische Gymnasialwesen lautet:

„Wieland schrieb einst, Lukrecens Gedicht ‚De rerum natura‘ sei ein wahrer Ulysses-Bogen. Ein so gefährliches Abenteuer schien ihm eine gute poetische Übersetzung dieses Dichters zu sein.

Seitdem haben nun mehrere sich die Kraft zugetraut, diesen Bogen zu spannen und es sind bis zum Jahre 1868 vier vollständige Übertragungen dieses schwierigen Lehrgedichtes zu Tage gefördert worden. Und nun ist als neuer Rivale Max Seydel, Professor des bayer. Verfassungs- und Verwaltungsrechtes an der Universität München, hinzugekommen, welcher, mit hoher poetischer Begabung ausgestattet, das grofse Wagestück unternommen, und wir werden kaum anstehen, ihm den Siegespreis zuzuerkennen, wenn wir durch einen Vergleich mit seinen Vorgängern uns von seinen unbestreitbaren Vorzügen überzeugen.“

Geschichte der Ästhetik in Deutschland.

Von

Hermann Lotze.

8°. VIII und 672 Seiten. *M. 8. 40.*

Inhaltsübersicht: 1. Geschichte der allgemeinen Standpunkte. Die Anfänge der Ästhetik durch *Baumgarten, Winkelmann* und *Lessing*. — *Kant's* Grundlegung der wissenschaftlichen Ästhetik. — *Herder's* Hervorhebung der Bedeutsamkeit im Schönen. — *Schiller's* Vermittelung zwischen Schönheit und Sittlichkeit. — Die Weltstellung der Schönheit im Idealismus *Schelling's*. — Die Phantasie als Schöpferin des Schönen bei *Solger* und *Schleiermacher*. — *Hegel's* Einordnung der Schönheit in den dialektischen Weltplan. — Innere dialektische Gliederung der Ästhetik durch *Weifse* und *Vischer*. — Rückkehr zur Aufsuchung der wohlgefälligen Urverhältnisse des Mannigfachen bei *Herbart*. — 2. Geschichte der einzelnen ästhetischen Grundbegriffe. Verschiedene Arten des ästhetisch Wirksamen. — Vom Angenehmen der Empfindung. — Das wohlgefällige der Anschauung. — Die Schönheiten der Reflexion. — Die ästhetischen Stimmungen der Phantasie. — Die ästhetischen Ideale. — Die künstlerischen Thätigkeiten. — Die Kunst und die Künste. — Die Musik. — Die Baukunst. — Die Plastik. — Die Malerei. — Die Dichtkunst.

Historische Zeitschrift.

Herausgegeben von

Heinrich von Sybel.

Jährlich 2 Bände à 3 Hefte. *Preis pro Jahrgang M. 22. 50.*

Diese Zeitschrift ist eine wissenschaftliche, bestrebt die wahre Methode geschichtlicher Forschung zu vertreten; sie ist eine historische Zeitschrift, nicht eine antiquarische oder politische. Die in ihr veröffentlichten Aufsätze beschäftigen sich mit den verschiedensten Gebieten historischen Studiums: sie liefern Beiträge zur Geschichte des Altertums, des Mittelalters und der Neuzeit, zur Geschichte sämtlicher europäischer Länder, Asiens und Amerikas, zur Litteratur- und Kirchen-, zur Rechts- und Verfassungsgeschichte; ganz vorzugsweise sind solche Stoffe oder solche Beziehungen in den Stoffen behandelt, welche mit dem Leben der Gegenwart einen noch lebenden Zusammenhang haben. Charakter und Bedeutung des Gebotenen bezeugen am besten die Kräfte, welche sich dieser Zeitschrift weihen, und es darf wohl gesagt werden, dafs alle bedeutenden Historiker der Zeit in dem Autorenregister dieser Zeitschrift gefunden werden können. Auch eine besondere kritische Aufmerksamkeit wendet die Zeitschrift der zeitgenössischen historischen Litteratur zu. Von berufenster Feder werden alle hervorragenden Litteraturerscheinungen Deutschlands und des Auslandes eingehend besprochen, und zwar erfolgt die Kritik bald nach dem Erscheinen der betr. Bücher.

DENKMÄLER

DES

KLASSISCHEN ALTERTUMS.

1

38- F hellbraun Oasenziegenleder
Titelaufdr. wie vorher

4° Arch. 16 V/1

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

98 L

DENKMÄLER

DES

KLASSISCHEN ALTERTUMS

ZUR ERLÄUTERUNG DES LEBENS

DER

GRIECHEN UND RÖMER

IN

RELIGION, KUNST UND SITTE.

LEXIKALISCH BEARBEITET

VON

B. ARNOLD, H. BLÜMNER, W. DEECKE, K. VON JAN, L. JULIUS, A. MILCHHÖFER,
A. MÜLLER, O. RICHTER, H. VON ROHDEN, R. WEIL, E. WÖLFFLIN

UND DEM HERAUSGEBER

A. BAUMEISTER.

I. BAND (A—I).

48 BOGEN TEXT MIT 821 ABBILDUNGEN, 3 KARTEN UND XIV TAFELN.

MÜNCHEN UND LEIPZIG.
DRUCK UND VERLAG VON R. OLDENBOURG.
1885.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorwort.

Zu dem Unternehmen, dessen erste Lieferung hiermit vorgelegt wird, ist die Anregung von der Verlagsbuchhandlung *R. Oldenbourg* hierselbst ausgegangen; über die Ausführung desselben wurde mit dem Unterzeichneten verhandelt, als Letzterer soeben seiner bisherigen Stellung entzogen war. Beide waren darüber einig, dafs selbst in unsrer bilderreichen und schnelldruckenden Zeit, wo die archäologischen Veröffentlichungen von der kostbarsten bis zur einfachsten Art jedes Jahr nach Hunderten von Nummern zählen, dennoch ein Buch fehle, welches gerade denen, die es zunächst angehen soll, eine nützliche und leicht zugängliche Auswahl des Besten in getreuer Form bieten möchte.

Der gröfste Teil deutscher Gymnasiallehrer bewohnt sein Leben lang mittlere oder kleine Städte, welche weder Museen noch reicher ausgestattete Bibliotheken besitzen. Gewifs nur wenige Gymnasialbibliotheken sind im stande, die Monumenti inediti des deutschen archäologischen Instituts in Rom nebst den dazu gehörigen Annali und Bullettini zu halten, geschweige denn dazu auch die ergänzenden Zeitschriften von Berlin, Athen, Paris und London. Noch wenigere werden einen Vorrat älterer Werke, z. B. Clarac, Millin, Tischbein, oder etwa das Dresdener Augusteum, das Museo Borbonico, Zahns oder Ternites pompejanische Wandgemälde, oder die Gerhardschen Werke über Vasenbilder und etruskische Spiegel aufweisen können. Und selbst wenn diese Bücher alle oder zum Teil vorhanden sein sollten, so wird doch nur derjenige Lehrer von denselben ausgiebigen Gebrauch zu machen Gelegenheit haben, welcher schon früher in den Sachen einmal gelebt und eine gewisse Vertrautheit damit erworben hat. Gerade die Reichhaltigkeit der grofsen, für eingehende Studien der Fachleute bestimmten Originalwerke weist auf eine zweckmäfsig hergestellte Auswahl, welche den Gymnasiallehrern, sofern sie nicht selber Spezialisten in den vorkommenden Fächern sind, ein zuverlässiges Handbuch bietet, das ihnen in Ermangelung einer archäologischen Bibliothek einigen Ersatz und das nötige Material zu rascher Orientierung gewährt, insbesondere also den für den Schulunterricht

nützlichen Apparat enthält. Daneben aber dürfte ein solches Buch auch geeignet sein, den strebsamen Schülern der obersten Klasse und den gebildeten Freunden des Altertums, sowie auch namentlich den angehenden Künstlern die bis jetzt gehobenen Schätze der Kunstdenkmäler und sonstigen Überreste griechisch-römischer Kultur in guter Auslese vorzuführen und sie in kulturgeschichtlichen Fragen bei der Lektüre der Klassiker über den gegenwärtigen Stand der Forschung aufzuklären. Hieraus ergeben sich betreffs der Begrenzung des Inhalts folgende Gesichtspunkte.

Das Werk behandelt: 1. Die Kunstgeschichte (Architektur, Plastik, Malerei, Musik, scenische Darstellung) in ihren Hauptepochen und Hauptvertretern, insbesondere nach Mafsgabe der erhaltenen Denkmäler; 2. die Welt der Götter und Heroen und zwar in Beschränkung auf die Kunstmythologie; 3. die Privataltertümer in ihrem ganzen Umfange, soweit darstellbares Material vorliegt; 4. die beglaubigten Darstellungen historischer oder sonst bedeutender Persönlichkeiten (ohne geschichtliche Erörterungen); 5. die Münzkunde, besonders unter dem Gesichtspunkte der Kunst und der Denkmälerkunde; 6. die Topographie in Beschränkung auf hervorragende Fundstätten, also Rom, Athen, Pompeji, Mykenä, Troja, Syrakus u. a.; 7. Heer- und Seewesen; 8. Schriftwesen und Paläographie.

Ausgeschlossen bleiben: die ganze politische Geschichte, die Staats- und Rechtsaltertümer, die Litteraturgeschichte und die Geographie.

Die lexikalische Form des Werkes wird kein Hindernis sein, zusammengehörige Gegenstände im Zusammenhange zu behandeln. Die Überschriften der einzelnen Artikel werden, so weit angängig, in deutscher Sprache gegeben, griechische Eigennamen jedoch in griechischer, sowie lateinische in lateinischer Form. Am Schlusse des Werkes wird ein alphabetisches Register der fremdsprachlichen Ausdrücke und daneben ein systematisch-sachliches mit den nötigen Verweisungen beigefügt.

Über die Beteiligung an der Bearbeitung der angegebenen Gegenstände ist folgendes zu bemerken. Es haben übernommen:

Herr Dr. *Bernhard Arnold*, Rektor der kgl. Studienanstalt in Kempten: »Scenische Altertümer«. [A]

Herr Dr. *Hugo Blümner*, ord. Professor an der Universität Zürich: »Griechische und römische Privataltertümer« (mit einigen sich ergebenden Ausnahmen). [Bl]

Herr Dr. *Wilhelm Deecke*, Direktor des Lyceums in Strafsburg: »Alphabet und Etruskisches«. [D]

Herr Dr. *Karl von Jan*, Oberlehrer am Lyceum in Strafsburg: »Musik und Musikinstrumente«. [v. J]

Herr Dr. *Leopold Julius*, Privatdozent an der Universität München: »Geschichte der Architektur und Plastik«. [J]

Herr Dr. *Arthur Milchhöfer*, Professor an der kgl. Akademie zu Münster i. Westf.: »Topographie von Athen und einigen andern Städten«. [Mh]

Herr Dr. *Albert Müller*, Direktor des kgl. Gymnasiums in Flensburg: »Kriegswesen und Toga«. [M]

Herr Dr. *Otto Richter*, Professor am Askanischen Gymnasium in Berlin: »Topographie von Rom«. [R]

Herr Dr. *Hermann von Rohden*, Oberlehrer am Gymnasium in Hagenau im Elsafs: »Malerei, Pompeji, Vasenkunde«. [v. R]

Herr Dr. *Rudolf Weil*, Assistent an der kgl. Bibliothek in Berlin: »Münzkunde und Ikonographie der römischen Kaiser«. [W]

Herr Dr. *Eduard Wölfflin*, ord. Professor an der Universität München: »Paläographie«. [Wö]

Das »Seewesen« wird von einem ungenannten Kenner bearbeitet.

Der Unterzeichnete [Bm] wird neben der allgemeinen Redaktion des Werkes die kunstmythologischen und einige ikonographische Artikel liefern. Da derselbe sich mit seinen Mitarbeitern nicht in dieselbe Reihe stellen kann, insofern er selbst nie Archäologe von Fach gewesen ist, so fühlt er sich gedrungen, dies hier ausdrücklich zu erklären. Er bescheidet sich gern, in seinen Artikeln nur Auszüge aus fremden Arbeiten zu geben, und nimmt für sich kein anderes Verdienst in Anspruch, als das möglichst gewissenhafter Benutzung des ihm zu Gebote stehenden Materials; er hofft dabei auf nachsichtige Beurteilung. Durch die Art der Auswahl glaubt er manchem Wunsche entgegen zu kommen. Obwohl nämlich unvermeidlicher Weise ein grofser Teil der Abbildungen mit dem zusammenfällt, was schon in anderen bekannten Sammelwerken vorhanden ist, so hat er sich bemüht, gerade durch Wiedergabe einer bedeutenden Anzahl von Kunstwerken, die in seltenen Einzelschriften oder sehr kostbaren Büchern zerstreut sind, der Kunstanschauung für weitere Kreise förderlich zu sein.

Die vorgeführten Bildwerke, Baurisse, Pläne sind daher, wo nicht etwa vollständig neue Arbeiten vorliegen (wie mehrmals vorkommen wird), jedesmal den besten vorhandenen Publikationen entnommen. Bei plastischen Werken hat die Photographie gedient, wo nur immer gute und zur Wiedergabe geeignete Aufnahmen zu haben waren. Der Unterzeichnete darf es sich nicht versagen, hier rühmend die dankenswerte Zuvorkommenheit anzuerkennen, mit welcher Herr Professor Dr. *Heinrich von Brunn*, der Altmeister der Kunstgeschichte und Archäologie, die seiner Verwaltung unterstellte Sammlung von Photographien zur Verfügung gestellt hat.

Bei der Beschaffung der Reproduktionen aus den zum Teil höchst kostbaren und seltenen Werken älterer und neuester Zeit hat die hiesige kgl. Hof- und Staatsbibliothek eine ganz unvergleichliche Liberalität bewiesen. Der Unterzeichnete fühlt sich verpflichtet, den Beamten der Bibliothek, insbesondere Herrn Direktor Dr. *Laubmann* und Herrn Sekretär *Hörhammer* für die unermüdlich fort gewährte Unterstützung auch öffentlich hier seinen aufrichtigsten Dank auszusprechen.

In Beziehung auf die stilgetreue Wiedergabe der gewählten Abbildungen wird das Werk einen grofsen Vorzug vor allen bisherigen ähnlichen besitzen, insofern die Druckplatten ohne selbstthätige Mitwirkung der menschlichen Hand auf photographisch-chemischem Wege von dem benutzten Original abgeformt werden, das letztere also dabei

keinerlei willkürliche oder unwillkürliche Veränderung erleiden kann. Die bloſsen Umriſszeichnungen sind auf photographischem Wege mittels Zinkätzung hergestellt. Bei einem groſsen Teile der Denkmäler jedoch, welche nach Photographie, Lichtdruck oder Tonzeichnungen reproduziert sind, ist das in Verbindung mit dem Architekten Herrn *J. von Schmaedel* von Herrn *G. Meisenbach* hierselbst erst ganz kürzlich erfundene und durch Reichspatent privilegierte Verfahren der Autotypie in Anwendung gekommen, mittels dessen, wie man bemerken wird, die Schraffierung in einer dem Kupferstiche gleichartigen Manier zum Vorschein kommt und den Eindruck des Originals unverfälscht wiedergibt.

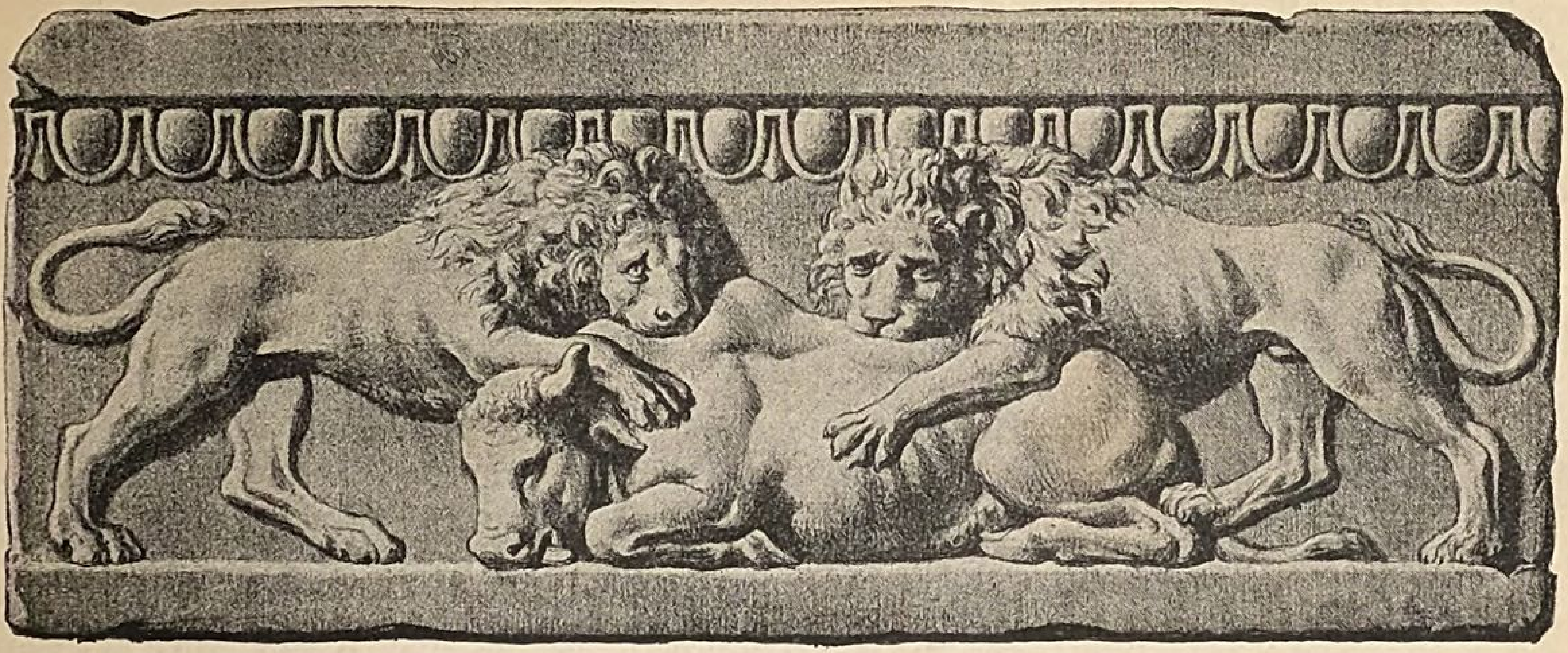
Das Werk wird von jetzt ab in monatlichen Lieferungen von drei Bogen Groſs-Oktav zum Preise von 1 Mark (nach Umständen in zweimonatlichen von sechs Bogen zu 2 Mark) erscheinen, wobei Doppelbildtafeln, farbige Bilder und Karten in Farbendruck für einen halben Druckbogen gerechnet werden. Da der gröſsere Teil der Abbildungen schon fertig vorliegt und die Bearbeitung des Textes schon genügend vorgeschritten ist, so darf die Vollendung des Ganzen im Umfange von 90 bis 100 Druckbogen, ausgestattet mit mindestens 1400 Abbildungen, und zum Preise von 30 bis 35 Mark vor Ablauf des Jahres 1886 in sichere Aussicht gestellt werden.

München, im Februar 1884.

Dr. August Baumeister,

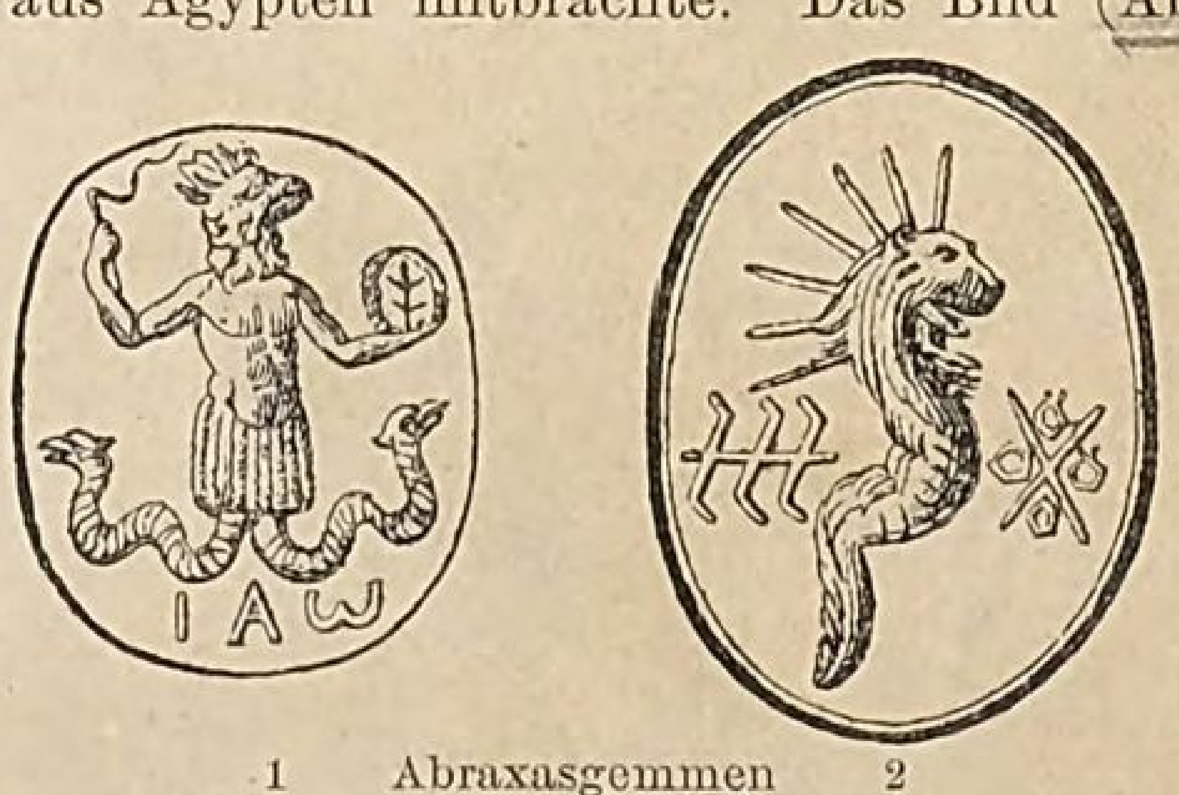
Kaiserl. Ministerialrat z. D.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS



A

Abraxas nennt man eine Art geschnittener Steine, die mit dem klassischen Altertum inhaltlich eigentlich nichts zu thun haben und in ihren künstlerischen Darstellungen höchstens als eine späte Mifsgeburt des religiösen Synkretismus bezeichnet werden können. Der Name stammt von der meist darauf erscheinenden Inschrift ΑΒΡΑΞΑС oder ΑΒΡΑϹΑΞ, mit welchem Worte Basilides, ein christlicher Häretiker unter Trajan und Hadrian und Stifter einer nach ihm genannten Sekte der Gnostiker, das höchste Wesen bezeichnete. Verschiedene Deutungen des wunderlichen Wortes sind versucht, auch aus dem Hebräischen und Koptischen; gewöhnlich nimmt man an, dass die 365 Himmel- oder Weltgeister darin stecken, indem die Buchstaben, als griechische Ziffern gefafst und addiert, jene Zahl ergeben. Daneben finden sich oft noch sinnlose Wörter, wie ΑΒΛΑΝΑΘΑΝΑΛΒΑ (was rückwärts gelesen ebenso lautet), die als kabbalistische Zauberformeln zu betrachten sind, oder auch jüdische und ägyptische Götternamen, wie ΙΑΩ, ϹΑΒΑΩΘ, ΟϹΙΡΙϹ. Die Bilddarstellungen sind phantastische Zusammensetzungen von Menschen- und Tierleibern, denen allerlei Symbole und Attribute verschiedener Religionen beigegeben sind, welche auf astrologischen Mystizismus hinweisen. Eine vollständige Erläuterung ist bei unsrer unvollkommenen Kenntnis der gnostischen Lehren und Gebräuche noch nicht gelungen. Die Schriftstellen aus den Alten sind gesammelt in Matter, Histoire critique du Gnosticisme 2me édit. Paris 1844. Über die Bilder handelt ausführlich Bellermann, Ein Versuch über die Gemmen der Alten mit dem Abraxasbilde. Progr. d. Gymnas. zum grauen Kloster Berlin 1817—19. Derselbe beschreibt das typische Abraxasbild so: *ornithocephalos, pectore nudo, ventre praecincto, manu altera flagellum, altera clipeum signatum saepe nomine Jao, rarissime globulum seu aliud symbolum tenente, serpentipes.* Im weiteren Sinne rechnet man zu den Abraxasgemmen auch die mit verwandten mystischen Darstellungen und rätselhaften Inschriften, welche besonders in Alexandrien angefertigt und als Talismane oder Amulette getragen wurden. Als Probe geben wir aus Bellermann 1. Stück Titelblatt die Abbildung eines Karneols, den ein französischer Soldat 1799 aus Ägypten mitbrachte. Das Bild (Abb. 1)



1 Abraxasgemmen 2

stellt den halbnackten Mann mit einem Hahnenkopfe vor, der in der Rechten die Geifsel schwingt, in der Linken einen Kranz mit darin befindlichem Zweige in Form eines Doppelkreuzes hält; an Stelle der Beine treten Schlangen. Ein andres Bild (Abb. 2), von der Sekte der Ophiten (Bellermann, Titelkupfer zu Stück 3), zeigt die Schlange mit dem

Löwenkopfe, der als Sinnbild der Sonne sieben Strahlen entsendet; zu beiden Seiten öfters wiederkehrende Geheimzeichen, darunter das Pentagramm. Einen dritten »Abraxoid« ebendaher (Abb. 3), von gelbem ägyptischem Jaspis, beschreibt Bellermann III, 19: »Ein ἱερεὺς παστοφόρος, d. i. ein Priester, der das Symbol der Gottheit trägt, der es aus dem παστός, der heiligen Kapelle, holt und dahin zurückbringt, schreitend. Auf dem Haupte hat er die Kalantika, bei dem Priester genannt φοινικοῦν ῥάμμα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, das purpurne gewebte Kopftuch.


3 Abraxasgemme.

Über demselben vier Schmuckfedern, vermutlich vom Phönikopteros. Davon hiefs der Priester πτεροφόρος (Hesych. Clem. Alex. Strom. VI). Dazwischen stehen drei Sterne. In der einen Hand hält er das *sceptrum sacerdotale* mit der fünfmal herumgewundenen Schlange; in der andern, wie es scheint, ein kreisendes Schlangenbild, oder überhaupt einen Kreis, das Symbol der Ewigkeit. Er selbst ist beschürzt mit dem περισκελίς, der Schenkelbekleidung von der Hüfte bis zum Knie, und beschuhet. Die im Rücken zerstreut stehenden griechischen Buchstaben geben ΓΑΒΡΙΗΡϹΑΒΑѠ. Das zweite Ρ ist verschnitten statt Λ, also Gabriel-Sabao(th), d. i. »Stark ist Gott Zebaoth«. [Bm]

Acheloos. Im ältesten griechischen Mythus offenbar der Urstrom der Welt, dem vielleicht erst später der Okeanos substituiert wurde, weicht er nur dem Zeus im Kampfe, nach Homer Φ 194 ff., wo sogar, wenn Vers 195 späteres Einschiebsel wäre, aus ihm alle Quellen und Brunnen entspringen. Etymologisch ist Acheloos der Wassermann, der im Winter mit dem Sonnenhelden, dem hellen Himmelssohne Herakles, kämpft, im Sommer aber von ihm überwunden und seines Hornes beraubt ist. Die allgemeinen mythologischen Anschauungen der Griechen von den Flüssen werden namentlich auf ihn angewandt; er ist Schlange wegen seiner Länge und der Windungen (Strab. 458: δράκοντι ἐοικότα τὸν Ἀχελῷον λέγεσθαί φασι διὰ τὸ μῆκος καὶ τὴν σκολιότητα), besonders aber ein wilder Stier wegen des Gebrülls und der Krümmungen des Laufes (ἀπό τε τῶν ἤχων καὶ τῶν κατὰ τὰ ῥεῖθρα καμπῶν ibid.). Sein Kampf mit Herakles bei Sophokles Trach. 508 ff. erinnert an das Ringen des Peleus mit der Thetis und des Menelaos mit dem Proteus; und die Verwandlungen bei seiner Werbung um Deianeira schliefsen sich eng an die Kunstdarstellungen an: ὅς μ' ἐν τρισὶν μορφαῖσιν ἐξῄτει πατρός, φοιτῶν ἐναργὴς ταῦρος (also: vollständige Stiergestalt), ἄλλοτ' αἰόλος δράκων ἑλικτός (als Wasserschlange, tritonenartig mit bärtigem Menschenkopfe, Brust und Armen, am Kopfe ein grofses Horn; sehr schön bei Gerhard, Auserl. Vas. Taf. 115), ἄλλοτ' ἀνδρείῳ κύτει βούπρῳρος (stierköpfig; vgl. Hesych.: βουπρόσωπον)· ἐκ δὲ δασκίου γενειάδος κρουνοὶ διερραίνοντο κρηναίου ποτοῦ. Hier fehlt nur zur Vollständigkeit gerade die nachweisbar älteste Kunstform, nämlich die Verbindung des vierbeinigen Stierleibes mit menschlichem Oberkörper und ansitzenden Armen, eine Bildung, die später bei den Kentauren mit Rofsleibern stehend blieb. Sie findet sich für Acheloos jedoch nur auf einigen altertümlichen schwarzfigurigen Vasen, über welche Jahn, Arch. Ztg. 1862, S. 313 ff. ebenso wie über die anderen Bildwerke gründlich gehandelt hat. Be-

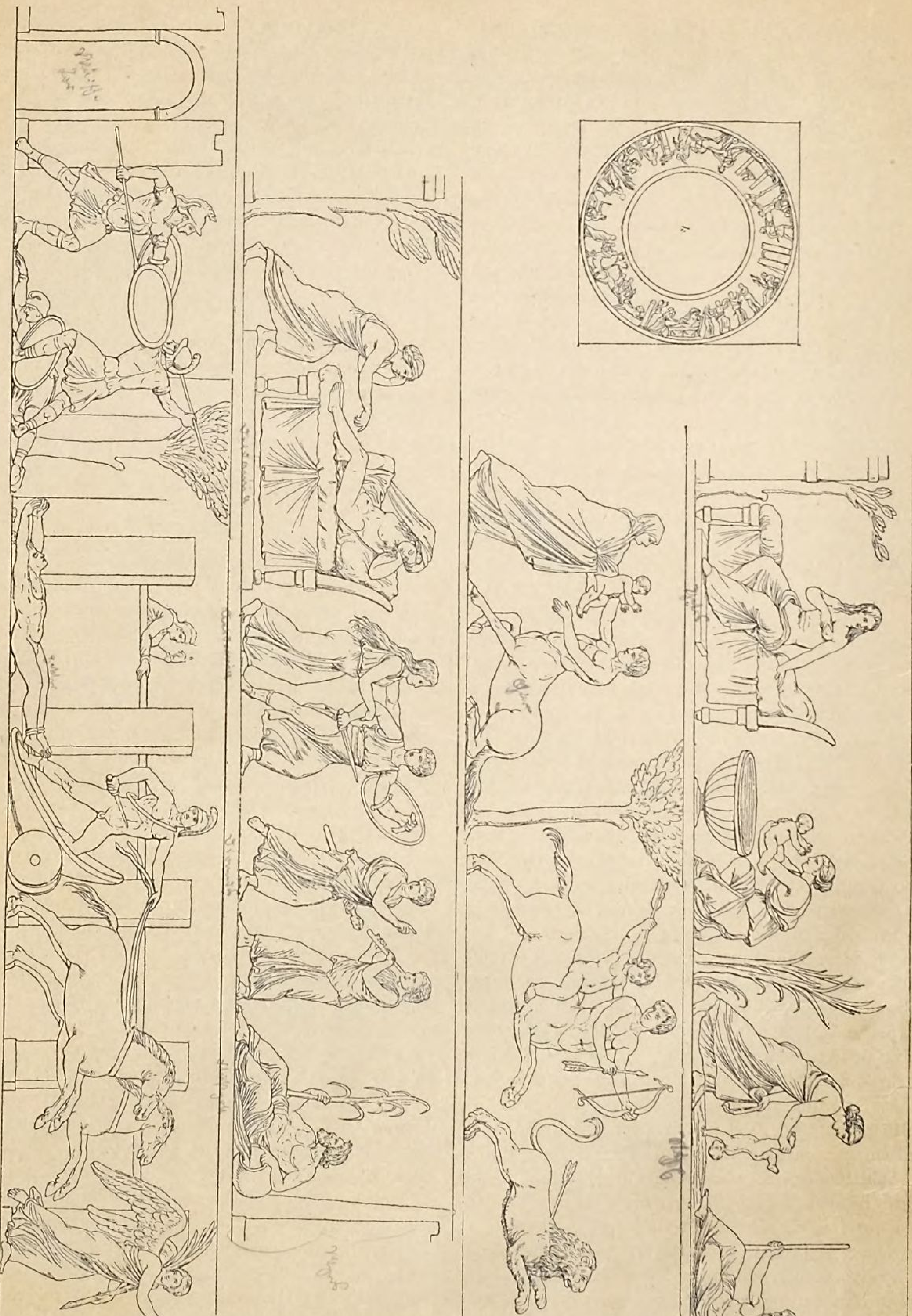

4 Acheloos.

merkenswert ist, dafs an dem Menschenkopfe aufser Stierhörnern auch tierische Ohren angesetzt sind. Herakles, mit dem Löwenfell umgürtet, trägt das Schwert an der Seite, Köcher und Bogen auf dem Rücken, die Keule hat er, um die Arme frei zu haben, fortgeworfen. Als Zuschauer finden sich öfters Hermes und Athene, zuweilen auch Oineus und Deianeira. Die Vorstellung ähnelt also einer Gruppe des spartanischen Künstlers Dontes in Olympia, aus vergoldetem Zedernholz (s. Paus. 5, 9, 12), über welche jedoch ebenso wie über die am amykläischen Throne (Paus. 3, 18, 16: ἡ πρὸς Ἀχελῷον Ἡρακλέους πάλη) nähere Angaben fehlen. Eine eigentliche Verwandlung während der Dauer das Kampfes aber, wie Sophokles a. a. O. und nach ihm Ovid. Met. 8, 882 ff.; 9, 32 ff. andeuten, könnte in Kunstwerken nur auf die bei Thetis (s. Art.) gebräuchliche Art vorgeführt werden, ist aber jetzt nur in der Beschreibung bei Philostr. iun. im. 4 nachweisbar. Wollten nun die Künstler die kentaurenähnliche Bildung aufgeben, so versuchten sie umgekehrt den Stierkopf auf einen Menschenleib zu setzen, was auf einigen Münzen von Metapont und einer Gemme geschehen ist (abgebildet Arch. Ztg. 1862 Taf. 168, 3, 4, 13); oder, da diese Form schon dem Minotauros zu eigen gegeben war, der Stierleib wurde mit einem bärtigen Mannesantlitz versehen. Und letztere Neubildung ist für Acheloos typisch geworden auf rotfigurigen Vasen, auf Münzen und Gemmen. Wir geben ein Vasenbild (Abb. 4) aus Arch. Ztg. 1862 Taf. 168, 1, wo nur das Vorderteil des kolossalen Stieres sich zeigt, dem Herakles schon ein Horn abgebrochen hat und zwar hier offenbar durch den Schlag der Keule. Ein rotgefärbter Strahl ergiefst sich aus dem Munde des Flufsgottes, der eben traurig gesenkten Hauptes den zweiten Schlag des Helden zu erwarten scheint. Hinter letzterem steht als Preis des Sieges Deianeira verschleiert und mit dem Scepter. Die Münzen mit diesem Achelooskopfe sind zahlreich in Akarnanien selbst und in unteritalischen und sicilischen Städten, namentlich in Neapel und Metapont. Letztere Stadt hielt auch zu Ehren des Acheloos Kampfspiele ab, nach einer Münzinschrift zu schliefsen, was ebenso wie sonstige göttliche Verehrung in Akarnanien auch durch Schol. Il. Ω 616 bezeugt ist. Vgl. in Art. »Nymphen« ein Relief und im ganzen den Art. »Flufsgötter«. [Bm]

Achilleus. Das plastische Charakterbild dieses urgriechischen Nationalhelden malt am ausführlichsten der freilich sehr späte Heliodor. Aethiop. 2, 5: νεανίσκος Ἀχίλλειόν τι τῷ ὄντι πνέων, καὶ πρὸς ἐκεῖνον τὸ βλέμμα καὶ τὸ φρόνημα ἀναφέρων, ὀρθὸς τὸν αὐχένα καὶ ἀπὸ τοῦ μετώπου τὴν κόμην καὶ πρὸς τὸ ὄρθιον ἀναχαιτίζων. ἡ ῥὶς ἐν ἀπαγγελίᾳ θυμοῦ καὶ οἱ μυκτῆρες ἐλευθέρως τὸν ἀέρα εἰςπνέοντες. ὀφθαλμὸς οὔπω μὲν χαροπός, χαροπώτερον δὲ μελαινόμενος, σοβαρόν τε ἅμα καὶ οὐκ ἀκόλαστον βλέπων, οἷον θαλάσσης ἀπὸ κύματος εἰς γαλήνην ἄρτι λεαινομένης. Vgl. Philostr. imag. II, 2 und 7. iun. 1 (ἀναχαιτίζει τὴν κόμην, zurückgestrichenes langes Haar) heroic. 19, 5. Liban. ecphr. 6. Aus Athen. XII, 551 D folgt, dafs man ihn sehr lang und schmächtig bildete; die Byzantiner geben ihm lange Schenkel, entwickelte Brust, blondes Haar (Rhein. Jahrb. 53, 33). Eine Statue in Konstantinopel schildert Christodor. ecphr. 291: Αἰχμήτης δ'ἀνίουλος ἐλάμπετο δῖος Ἀχιλλεύς, γυμνὸς ἐὼν σακέων· ἐδόκευε μὲν ἔγχος ἑλίσσειν δεξιτερῇ, σκαιῇ δὲ σάκος χαλκεῖον ἀείρειν, σχήματι τεχνήεντι· μόθου δ'ἀπέπεμπεν ἀπειλὴν θάρσει τολμήεντι τεθηγμένος· αἱ γὰρ ὀπωπαὶ γνήσιον ἦθος ἔφαινον ἀρήιον Αἰακιδάων. Obgleich nun seine Bildnisse im Altertum so häufig gewesen sein müssen, dafs man nach Plin. 34, 18 eine ganze Gattung *(nudae tenentes hastam ab epheborum e gymnasiis exemplaribus)* zur Römerzeit als *statuae Achilleae* bezeichnete, so ist doch unter den erhaltenen keines als sicher erwiesen, weil die idealen Formen Achills von denen des Ares (s. Art.) nicht leicht zu scheiden sind. (Das zornige, leidenschaftliche Wesen des Achill wird mit dem des Ares schon bei Homer X 131 verglichen: ἶσος Ἐνυαλίῳ κορυθάικι πολεμιστῇ.) Besonders erwähnt wird bei Paus. 10, 13, 3 eine Gruppe, welche die Pharsalier weiheten, Achill zu Pferde, Patroklos daneben laufend; der Kopf erscheint auch auf thessalischen Münzen. Einen berühmten Achill gab es von dem Erzgiefser Silanion, Plinius 34, 82.

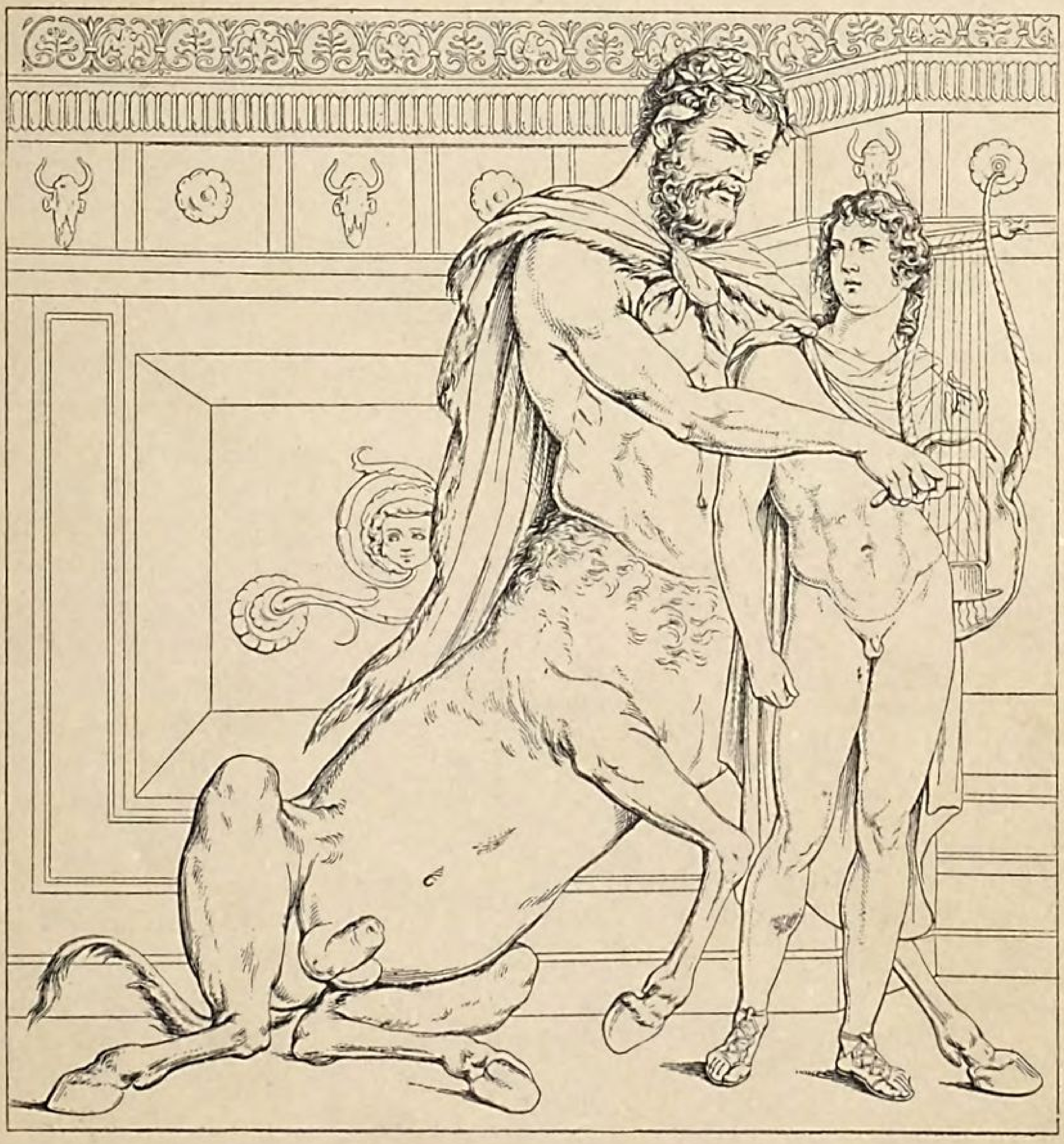
Um so zahlreicher sind die auf Achills Leben bezüglichen Darstellungen, besonders auf Vasen und Reliefs, denen meist bedeutendere Originale zu Grunde liegen mögen. Indem wir uns auf eine kleine Auswahl des Bemerkenswertesten beschränken, verweisen wir besonders auf Overbecks Galerie heroischer Bildwerke und die andern unter »Kunstmythologie« genannten Schriften und Denkmälersammlungen.

Einen allerdings ziemlich späten Cyklus von Darstellungen aus Achills Leben bietet eine Marmortafel im capitolinischen Museum von etwa 1 m Durchmesser, gewöhnlich als Brunnenmündung bezeichnet, deren Form in kleinster Fassung neben den Bildern in besserer Abteilung wir hier nach Mus. Capitol. IV, 17 (in der Anordnung etwas verändert) wiederholen (Abb. 5). Wenn das Ganze seiner Zeit wirklich Schulzwecken gedient haben sollte, so würde diese Verwendung jetzt gerechten Bedenken unterliegen. Von oben links beginnend, finden wir zunächst die Wochenstube: Thetis auf dem (spät-römischen) Lager sitzend, den Milchgehalt der Brust prüfend, daneben eine Magd, den Neugeborenen badend. Dann folgt die Eintauchung in die Styx, worüber s. unten; die Übergabe durch Thetis an den sehr jugendlichen Cheiron. Unterricht im Bogenschiefsen; der junge Achill hat einen Löwen getroffen, der



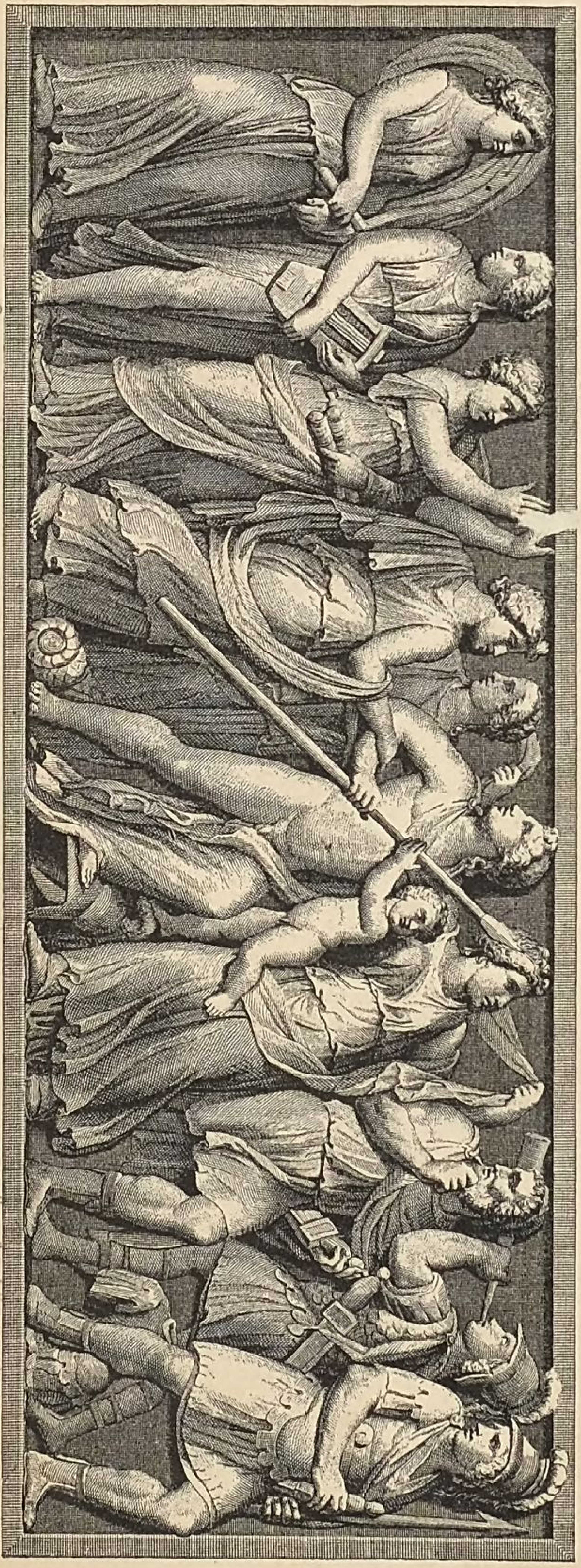
5 Achills Leben.

erschreckt davonspringt. Die dritte Reihe enthält die Entdeckung auf Skyros: Achill, noch in Weiberkleidern, hat Schild und Schwert ergriffen; Deidamia sucht ihn zurückzuhalten, während anderseits Diomedes mit dem Schwerte durch Handbewegung ihn folgen heifst und ein Flötenspieler kriegerische Weisen ertönen läfst, daneben ein Flufsgott. Links sehen wir Deidamia fast entblöfst auf dem Ruhebett, eine Dienerin (oder Schwester) eilt herbei — etwa um Achills bevorstehenden Weggang zu melden? Dann müfste die ihn zurückhaltende Frau eine andre sein. (Weiteres über diese Scene unten.) In der letzten Reihe links Kampf Achills mit Hektor vor dem skaiischen Thore; der daliegende Troer mit phrygischer Mütze bezeichnet nur die Niederlage seines Volkes. Rechts schleift Achill den Leichnam Hektors, Nike mit Palmzweig und Kranz eilt ihm voran; ein Troer an der Mauerbrüstung (schwerlich ist Hekabe gemeint) erhebt klagend die Hand (oder streckt warnend einen Finger empor). Ähnliche cyklische Zusammenstellungen finden sich auf mehreren Sarkophagen, in Barile und in Petersburg (Overbeck, H. Gal. 285 und 288), in London (Arch. Ztg. 1862, 341*), auf dem Capitol (Overbeck ebendas. 290 N. 12), und in 12 Scenen auf einem kürzlich gefundenen bronzenen Beschlage eines Götterwagens *(tensa)*, jetzt auf dem Capitol; s. Bulletino archeol. communale. Roma 1877 V, tav. 12 ff.



6 Achill und Chiron.

Übergehend zu einzelnen Lebensmomenten ist zunächst zu bemerken, dafs die uns so geläufige Eintauchung des Kindes in die Styx, wie in der Litteratur (zuerst Stat. Achill. I, 269), so auch in der Kunst sehr spät vorkommt; wir kennen nur die erwähnte capitolinische Brunnenmündung, wo Thetis den Knaben über dem Fufsgelenke festhaltend mit dem Kopf in das Wasser taucht, welches der daneben sitzende bärtige Flufsgott (im Widerspruch mit dem Geschlechte der Quelle) aus seiner Urne ergiefst. Dagegen findet sich schon auf Vasen ältester Gattung (zehn zählt Benndorf, Griech. Vas. S. 86 auf) die Hinführung und Erziehung bei Cheiron. So z. B. Overbeck, Her. Gal. 14, 2: der etwa siebenjährige nackte Knabe trägt in der einen Hand einen Reifen zum Spielen, die andere bietet er dem Kentauren, der würdig dasteht und einen mit erlegten Hasen behängten Baumstamm hält; Peleus und Thetis im Reisekostüm, von dem Viergespann herabgestiegen, übergeben den Sohn. Der Kentaur unterweist weiter den Knaben im Bogenschiefsen, läfst ihn auf seinem Rücken reiten und schenkt ihm als Lohn für die Jagdbeute Äpfel und Honig; letzteres bei Philostr. II, 2. Den Unterricht im Leierspiel stellt ein schönes pompejanisches Wandgemälde vor (Abb. 6, hier nach Zahn III, 32), auf welchem Achill schon fast als Jüngling erscheint und dem Alten, der ihn in der Haltung des Plektron unterweist, aufmerksam zuhört. Die Stellung der Gruppe ist ebenso schön wie der Farbeneffekt der lichten Knabengestalt neben dem bräunlichen Tierkörper des Waldmenschen; nur die saalartige Architektur wirkt störend ein. Mehrfache Wiederholungen finden sich auf Gemmen. — Achilleus auf Skyros, worüber Sophokles und Euripides Tragödien schrieben, malte schon Polygnot in der Pinakothek der athenischen Propyläen, Paus. 1, 22, 6; doch findet sich der Gegenstand auffallenderweise nicht auf Vasenbildern.

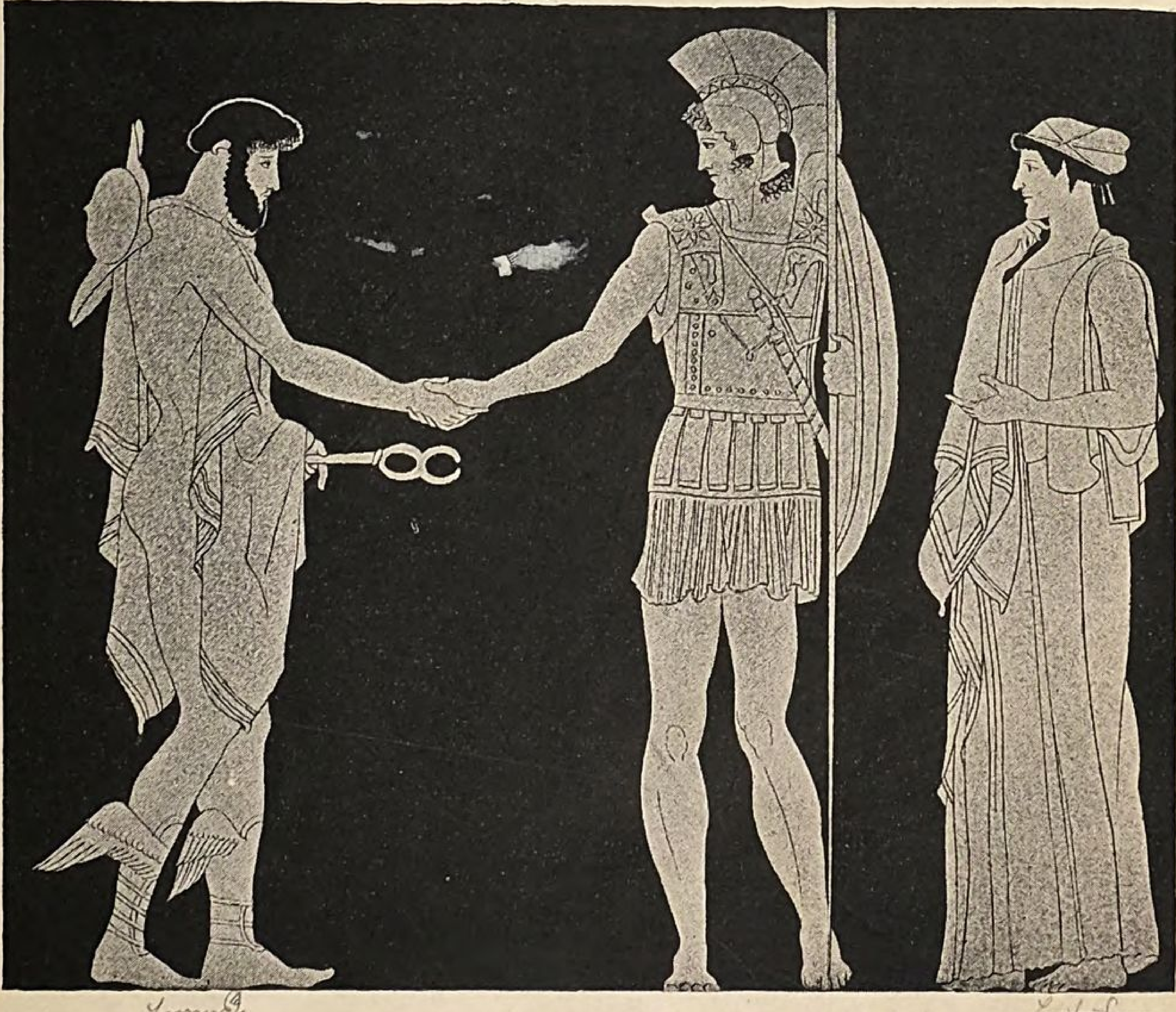


7 Achills Abschied von Skyros.

Athenion (etwa 300) malte nach Plin. 35, 134 *Achillem virginis habitu occultatum Ulixe deprehendente*, worauf vielleicht mehrere sehr bewegte pompejanische Gemälde zurückzuführen sind. In bedeutender Anzahl sind uns Sarkophagreliefs erhalten (Abhandlung von Jahn, Arch. Beitr. S. 352 ff.), welche den dankbaren Gegenstand (dem selbst Goethe Aufmerksamkeit schenkte, s. Boas, Nachträge III, 194) mit mannigfachen Variationen und Einzelheiten darstellen. Zu der Abbildung eines vaticanischen Sarkophags (Abb. 7, nach Visconti Mus. Pio-Clem. V, 17) vergleiche man zunächst Statius Achill. II, 200: *jam pectus amictu laxabat, quum grande tuba, sic jussus, Agyrtes insonuit; fugiunt disiectis undique donis implorantque patrem commotaque proelia credunt. Illius intactae cecidere a pectore vestes. Jam clipeus breviorque manu consumitur hasta* etc. In der Mitte steht Achill fast entblöfst; er hat das Weibergewand zurückgeworfen, den Wollkorb umgestürzt und die Lanze ergriffen, auf den Helm setzt er den Fufs. An seine linke Seite schmiegt sich erschreckt Deidamia, das Gewand überziehend und den nebenstehenden Odysseus abzudrängen suchend. Zwischen beiden Hauptpersonen ein Knabe, früher als Eros angesehen, jetzt richtiger als Pyrrhos, der den Vater ängstlich und zärtlich umfafst. Odysseus, über die unerwartete Einmischung der Jungfrau erstaunt, legt sinnend die Hand ans Kinn; hinter ihm bläst Agyrtes; der jugendliche Diomedes ist bereit das Schwert und den Panzer dem Achill zu reichen, von dem ihn nur das künstlerische Gesetz des antiken Reliefs trennt. Die linke Seite wird von fünf Töchtern des Lykomedes eingenommen, die ihr Erstaunen durch Blicke und Geberden ausdrücken, zum Teil fliehen, wie man an den flatternden Gewändern sieht; sie haben Musikattribute in den Händen, auf andern Darstellungen auch Spindeln. — Auf einem der Sarkophage ist Deidamia knieend vor Achill, auf andern ist Lykomedes selbst gegenwärtig und Nestor gehört zur Gesandtschaft; so namentlich auf dem berühmten des sog. Alexander Severus im Capitol, auf dessen Nebenseite Achill Abschied nimmt in Gegenwart der entsagenden Geliebten.

Der Abschied von Peleus, von Thetis und von dem Grofsvater Nereus findet sich auf Vasen. Eine erhebliche Vermehrung dieser Scenen hat durch Brunns Deutungen in den Troischen Miscellen I, 61—73 stattgefunden, der z. B. das Bild bei Overbeck XVI, 2 mit Recht nicht auf Briseis, sondern wegen des

einfachen Frauenkleides und des der Matrone gebührenden Kopftuches (ebenso wie im folgenden Bilde) auf Thetis bezieht. Ferner deutet er hierher eine ganz vollendete Zeichnung (Abb. 8, hier nach Gerhard, Auserl. Vas. III, 200), welche früher auf den Eingang des 24. Buches der Ilias bezogen wurde. Man sah darin nämlich Hermes »einem jugendlichen, gerüsteten Krieger, in dessen glänzender Erscheinung der unbefangene Blick sofort die Gestalt des Achill erkennen wird« im Auftrage des Zeus den Befehl überbringen, Hektors Leiche dem Priamos auszuliefern; Kunstwerken typische Geltung erhalten hat«. Mit ihr hat Achill über den Ratschlufs des Zeus in betreff des troischen Krieges, welchen Hermes überbrachte, geredet; er hat sich zu entscheiden zwischen der Liebe zur Mutter und den Forderungen der Botschaft. »Jetzt ist der Entschlufs gefafst; indem er sich von der besorgten Mutter wegwendet, reicht er dem Hermes die Rechte, um zu sagen: ich folge deinem Rufe. Denn nicht Begrüfsung oder Abschied, sondern das Geben eines Versprechens wird durch das Handreichen ausgedrückt (vgl. Eur. Hel. 789—838;



8 Achill gegen Troia aufbrechend.

daneben Briseis. Und da bei Homer (Ω 122) Thetis diese Botschaft bringt, so motivierte man die abweichende Wendung mit dem Hinweise auf die Tragödie des Äschylos, in deren Eingangsscene Achill tief verhüllt nur wenige Worte mit Hermes wechselt. Dem gegenüber fragt Brunn: »Wie kann in der angenommenen Scene Achill in kriegerischer Rüstung den Hermes bei sich empfangen, wo an Kampf nicht zu denken ist?« Auch Briseis erkennt er dabei als überflüssig, dagegen ihre Tracht eher für Thetis passend, sowie auch »jene halb sinnende, halb trauernde Haltung, die in dem Stützen des Kinnes auf die rechte Hand, während der Ellbogen auf der andern Hand ruht, in nicht wenigen Overbeck, Her. Gal. XXI, 1, wo Penthesileia dem Priamos Hilfe verspricht). Welchem Ruf Achill folgen wird, kann nun nicht mehr zweifelhaft sein.« — Brunn hat a. a. O. aufser diesem einfachen noch drei andre reicher mit Figuren ausgestattete Bilder dem Kreise der Darstellungen vom Auszuge des Achill vindiziert: unter diesen eins bei Overbeck, Her. Gal. XVIII, 2, wo Achill dem greisen Nestor die Hand reichend verspricht (vgl. Homer Η 127 und Λ 768), ihm in den Krieg zu folgen, während Phoinix und Antilochos schon den Wagen bestiegen haben; ferner das Gemälde des Epigenes, abgebildet Annal. Inst. 1850 tav. H. I. mit 8 Figuren, deren Zusammenfindung bei diesem Anlafs eine feine Reflexion der Maler voraussetzt.

Wenn Abschiedsscenen griechischer Heroen häufig in späterer Zeit durch ihre typische Form ins Genrehafte ausarteten, so ist die Scene des **Brettspiels mit Aias**, für welche ein mythisches Faktum nicht vorliegt, noch mehr dahin zu rechnen; s. »Mythische Genrebilder«. Fast möchte man unter dieselbe Rubrik auch ein andres, durch ausgezeichnete Schönheit berühmtes Denkmal bringen, die Schale des Sosias in Berlin, eine Trinkschale des strengen rotfigurigen Stils von sorgfältigster Zeichnung (Abb. 9, hier nach Mon. Inst. I, 24). Wir sehen auf dem Innenbilde der Schale Patroklos am linken Arme durch einen Pfeil, der noch daneben liegt, verwundet, und Achill mit geschickter Hand beschäftigt, einen Verband anzulegen. Achill ist mit Helm und Panzer gerüstet; Patroklos hat an Stelle des Helms nur eine Lederkappe auf dem Kopfe; überdies ist er als Bogenschütz gedacht, wie der über seine Schulter ragende Köcher zeigt. Welcker (Alte Denkmäler III, 413 ff.) hat mit Wahrscheinlichkeit die Scene auf den ersten mysischen Feldzug und die Schlacht gegen Telephos am Kaikos bezogen, wo nach Pind. Ol. 9, 70 ff. beide allein Stand hielten und Achill den Patroklos, seinen

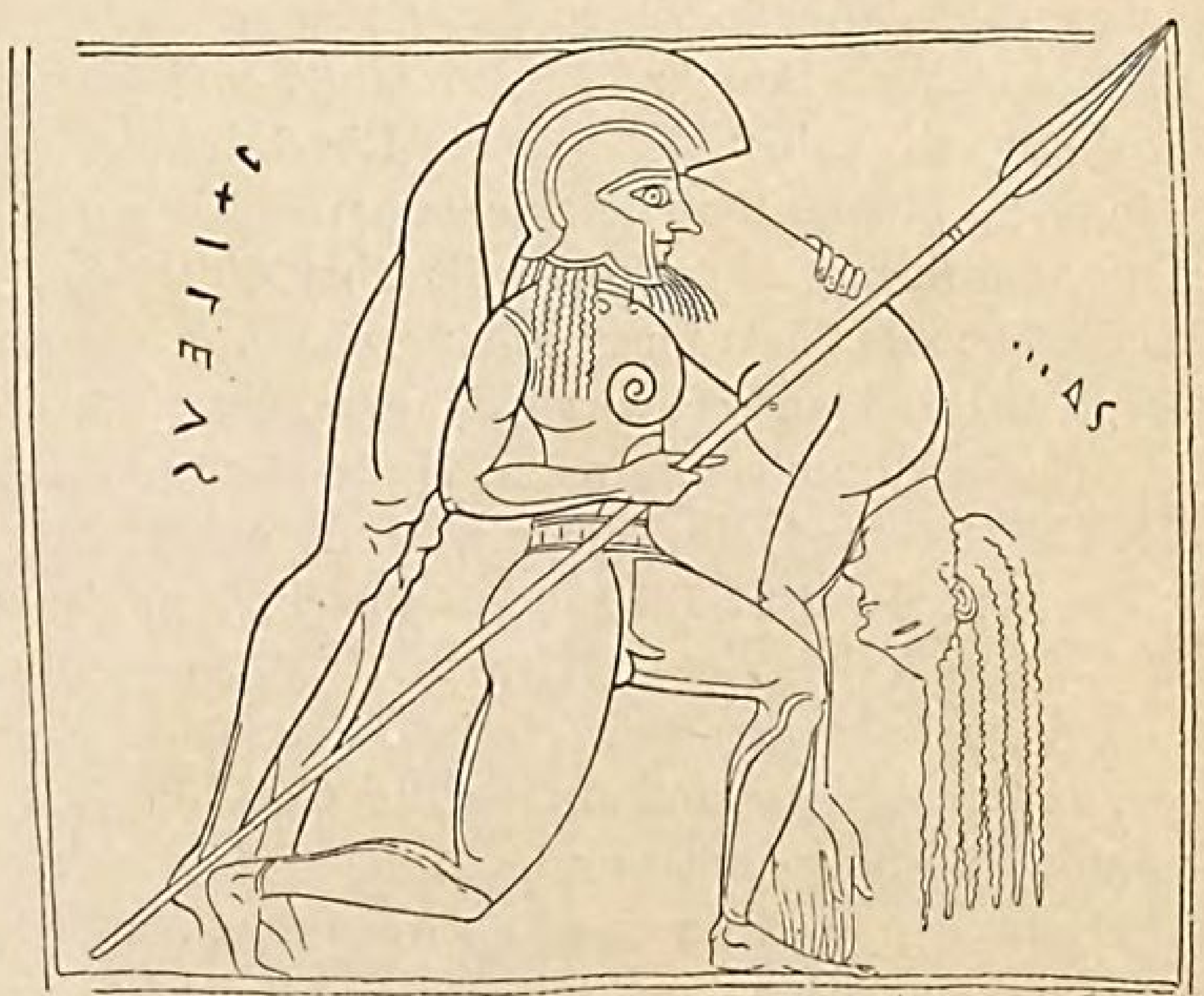


9 Achill heilt Patroklos.

gewaltigen Sinn erkennend (βιατὰν νόον), zu seinem unzertrennlichen Waffengefährten machte (ἐξ οὗ Θέτιός γ'οὐλίῳ γόνος νιν ἐν Ἄρει παραγορεῖτο μήποτε σφετέρας ἄτερθε ταξιοῦσθαι δαμασιμβρότου αἰχμᾶς). Die Worte Pindars selbst lassen vermuten, daſs Patroklos verwundet wurde, was die Kyprien (Schol. Ven. Iliad. Α 56) weiter ausgeführt haben mochten. Daſs Achill die von Cheiron gelernten wundärztlichen Künste dem Freunde lehrte, wissen wir aus Homer Λ 831;

wie denn ja auch die Heilung des Telephos (s. Art.) durch den Rost seiner Lanze ebendort vorkam.

Der Hinterhalt Achills gegen Troilos und die Begebenheiten, welche in den Kreis der Ilias fallen, finden unter »Troilos« und »Ilias« ihre Stelle; das fernere unter »Amazonen« und »Memnon«. Seinen Tod anlangend, so scheint der Moment selbst von der älteren Kunst nicht zum Vorwurf gewählt zu sein (vgl. Overbeck, Her. Gal. 537 ff.); nur einige geschnittene Steine stellen den hinsinkenden Helden dar. Dagegen bezieht man auf den Kampf um Achilleus' Leiche jetzt allgemein die westliche Giebelgruppe der aiginetischen Bildwerke, über welche unter »Bildhauerei, archaische« gehandelt wird. Die sog. Pasquinogruppe, welche ebenfalls mehrfach auf Aias mit dem Leichnam Achills gedeutet ist, behandeln wir unter »Ilias« als auf Patroklos' Fall bezüglich. Sicher dagegen ist durch Inschriften und interessant zur Vergleichung mit der aiginetischen Giebelgruppe ein archaisches Vasengemälde aus Vulci, welches wir als ein charakteristisches Beispiel ältester Vasenmalerei nach Mon. Inst. I, 51 hier wiedergeben (Taf. I, Abb. 10), unter Beifügung der präzisen Beschreibung Overbecks Her. Gal. 540: »Das Bild läuft rund um den Bauch des Gefäfses; in der Mitte der Vorderseite, also der ganzen Komposition, sehen wir Achilleus' noch ganz gerüstete Leiche, welche starr am Boden liegt. Der Kampf hat schon eine Zeit lang geschwankt; denn Glaukos hat, von Paris' reichlich geschossenen Pfeilen gedeckt, soweit vordringen können, um der Leiche einen Strick oder eine Schlinge um das Bein zu werfen, ähnlich wie auch an Patroklos' Bein Hippothoos (P 289 f.) einen Strick befestigt, an dem er dieselbe auf die Seite der Troer zu ziehen eben sich bemüht. Dies freilich vergebens; denn von Athene, welche mit gewaltigen Schlangen an der Ägis dasteht, mit neuem Mut und rascherer Kraft gestärkt, stürzt eben der gewaltige Telamonier Aias mit grofsen Schritten heran und bohrt die Lanze unter dem Harnisch in Glaukos' Weiche, so dafs der Held, tödlich verwundet, rechts überstürzt und zusammenbricht. Bei Aias' Nahen entflieht Paris eilenden Laufes und zieht sich, noch zurückblickend und noch einen Pfeil auf der Sehne, gegen Äneas und noch einen zweiten Lanzner, nach Quint. 3, 214 (Γλαῦκός τ' Αἰνείας τε καὶ ὀβριμόθυμος Ἀγήνωρ), etwa Agenor, zurück, welche Aias entgegen mit geschwungenen Lanzen heraneilen, Glaukos' Tod zu rächen. Wie Paris ist auch ein andrer, hier Leodokos benannter Troer dem Telamoniden gewichen, dessen Speer aber den Fliehenden erreicht und in den Hals getroffen hat, so dafs er dumpf hinkrachet im Fall. Ein neuer Gegner aber, Echippos, dessen Name an die Τρῶες ἱππόδαμοι erinnert, und der als Vertreter der Masse des troischen Fufsvolkes hier stehen mag, dringt hinter Äneas und seinem Genossen ebenfalls mit gezückter Lanze gegen den unter Athenes mächtigem Schutz furchtlos allein kämpfenden Aias heran. Denn ein treuer und starker Mitkämpfer, Diomedes, ist, an der Hand verwundet, von seiner Seite gewichen, und wird am linken Ende des Bildes von seinem treuen Sthenelos, der aufserhalb des Schlachtgewühles Helm und Schild abgelegt hat, verbunden. Es ist eine Mannigfaltigkeit, eine Lebendigkeit der Motive in diesen häfslichen schwarzen Figuren, wie man sie selbst nicht in vielen der besten Vasenbilder, von den späteren Reliefs ganz zu schweigen, wiederfindet.« Das wahrscheinlich aus altchalkidischer Fabrik stammende Bild mag dem 6. Jahrhundert angehören und schliefst sich wahrscheinlich so eng an des Arktinos Epos an, wie es der Malerei gestattet war. Übrigens findet sich die ganze Kampfscene nicht eben häufig auf Vasen; wogegen zahlreiche Bilder dieser Gattung das Davontragen der Leiche veranschaulichen und zwar fast regelmäfsig



11 Ajax mit Achills Leiche.

so, dafs Aias den meist noch gerüsteten Körper über die Schulter genommen hat; z. B. auf einem Nebenbilde der Françoisvase (hier nach Mon. Inst. IV, 58) in altertümlich derbem Realismus (Abb. 11), aber höchst lebensvoll in den schlaff herabhängenden Gliedern, während das lange Haar konventionell und steif gebildet ist. Die Veränderung dieser für die Plastik unbrauchbaren Situation verdankt man deshalb wohl dem Erfinder der oben erwähnten Pasquinogruppe, dessen Verdienst durch solche Beobachtung in noch helleres Licht gesetzt wird.

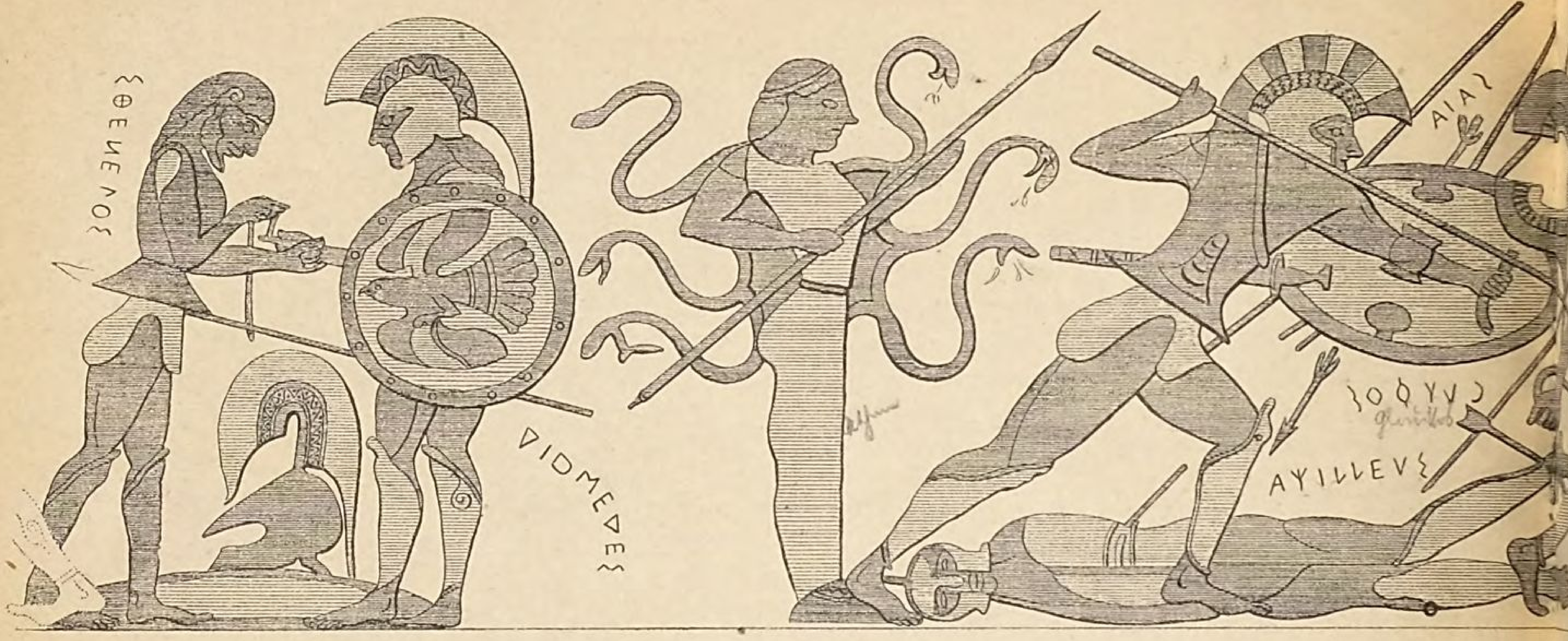
Ursprünglich ein Meergott, wie die Kultusstätten verraten, wurde Achill schon bei Arktinos unsterblich und von Thetis selbst aus dem Scheiterhaufen nach der (lichten) Insel Leuke getragen, die man später an der Donaumündung wiederfand. Diese Verklärung im Elysium am Rande der Erde (δ 561) steht im Gegensatze zum dunkeln Hades, wie die Weifspappel (λεύκη) zur Schwarzpappel, welche am Hades wächst (αἴγειροι κ 510). Hauptstellen über

diese Ansiedlung aller Hauptthelden: Hesiod. Opp. 168, Pind. Ol. 2, 60—80, das Skolion des Kallistratos bei Athen. 15, 695, welche die Ausbreitung dieser Unsterblichkeitslehre beweisen; ebenso die Anspielungen, namentlich Eur. Iph. Taur. 435 ff., wozu Köchly über die Rennbahn des Achill (δρόμος), seinen Tempel und seine Vermählung mit Helena (Paus. 3, 19, 11) das Wichtigste anführt. Auf diese Fahrt nach der Insel Leuke (Θέτις ἐκ τῆς πυρᾶς ἀναρπάσασα τὸν παῖδα διακομίζει) bezog man früher allgemein das grofse Gruppenwerk des Skopas, später in Rom an einem Neptunstempel befindlich, bei Plin. 36, 26: *in maxima dignatione delubro Cn. Domitii in Circo Flaminio Neptunus ipse et Thetis atque Achilles, Nereides supra delphinos et cete aut hippocampos sedentes, item Tritones chorusque Phorci et pistrices ac multa alia marina, omnia eiusdem manu, praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset.* Die zahlreichen Züge von Nereiden (s. Art.) auf Sarkophagen scheinen diese Deutung auf Palingenesie zu unterstützen. Indessen haben Welcker, Bonner Kunstmus. 34 und Brunn, Künstlergesch. I, 322 sich für die Überbringung der Waffen des Hephästos entschieden, wobei die grofsartige Ausführung allerdings weit über die einfache Angabe Homers (T Anfang) hinausgeht, und die Anwesenheit Poseidons Schwierigkeiten macht. (Für die alte Ansicht stimmen: Bursian, Hallesche Encyklop. LXXXII, 456 und Heydemann, Gratulationsschrift für das röm. Institut 1879, 9; Petersen, Ann. Inst. 1860, 396.) Welcker, Alte Denkm. I, 204 vermutet, die Gruppe habe ursprünglich im Giebelfelde eines Poseidontempels gestanden, wo der Gott die Mitte einnahm und über Thetis und Achilleus, die zu seinen Seiten standen, hervorragend (etwa auf einem Felsberge stehend), bis zur Spitze hinaufreichte; auf beiden Seiten die Züge der Nereiden und Tritonen. [Bm]

Ackerbau. Die Pflege der Landwirtschaft ist bei Griechen und Römern ein uraltes, von den indogermanischen Vorfahren her überkommenes Erbteil. Ackerbau und Viehzucht finden wir bereits in den Homerischen Gedichten als die Grundlage der gesamten staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse; die Beschäftigung damit gilt so wenig als eines freien Mannes unwürdig, dafs auch die Fürsten sich nicht scheuen, persönlich an den mannigfaltigen praktischen Verrichtungen der Landwirtschaft sich zu beteiligen. Diese hohe Bedeutung, wenn auch mit den entsprechenden Modifikationen im Betriebe, hat der Ackerbau in Griechenland auch in den historischen Zeiten beibehalten, trotzdem der Boden von Hellas an und für sich demselben nicht gerade günstig ist. Aber das vorzügliche Klima trug dazu bei, die Bemühungen der Bevölkerung auch bei weniger fruchtbarem Boden zu unterstützen; dazu suchte man durch sorgsamste Pflege, durch künstliche Bewässerung vermittelst oft sehr umfangreicher Drainierungsanlagen (Theophr. de caus. pl. III, 6, 3), durch eifrige Düngung (Hom. Od. XVII, 298) u. s. w. die Ertragsfähigkeit des Landes möglichst zu steigern. Noch heute zeigen im Peloponnes künstliche Terrassen an Berglehnen, wie mühsam man jeden kulturfähigen Platz für den Anbau zu gewinnen suchte; die Anlage zur Entwässerung sumpfiger Terrains, zur Regulierung der oft Überschwemmung drohenden Gebirgswässer, wie anderseits in trockenen Gegenden zur Gewinnung regelmäfsiger Bewässerung u. s. w., sind uns teils durch die Nachrichten der Alten selbst, teils durch noch erkennbare Reste bezeugt; ebenso wissen wir, dafs die Verteilung des Wassers an einzelne Grundstücke durch Kanäle und Gräben, sowie die Aufsicht über die vorhandenen Anlagen und deren Benutzung seitens der Grundbesitzer vielfach unter staatlicher Aufsicht stand und einer besonderen Behörde anvertraut war (ὑδάτων ἐπιστάται, Plut. Them. 31; vgl. Plat. Legg. VIII, 844 A).

Wie diese Einrichtungen zum Teil schon in eine sehr frühe Zeit zurückreichen, so waren auch die verschiedenen praktischen Thätigkeiten, welche zur Bestellung des Feldes, zur Ernte u. s. w. gehören, bis in die späten Zeiten hinein durchaus gleichartig der Methode, welche wir in unsern frühesten Nachrichten über den Ackerbau beobachtet finden. So eifrig sich auch die Wissenschaft der Landwirtschaft annahm, wie uns namentlich die botanischen Schriften des Theophrast und die Werke der Geoponiker zeigen, so dafs man nach dieser Seite hin sicherlich einen Fortschritt im Laufe der Jahrhunderte annehmen darf, so stabil ist dagegen das beim Ackerbau angewandte praktische Verfahren und die zur Verwendung kommenden Geräte. Das Pflügen und die Konstruktion des Pfluges tritt uns daher bereits bei Homer und Hesiod so entgegen, wie wir es später unverändert in allen Nachrichten der Schriftsteller wiederfinden. Der griechische Pflug (ἄροτρον) wird uns in seinen einzelnen Teilen am eingehendsten beschrieben bei Hesiod opp. e. d. 427—436 und 467—469. Er stimmt in seiner Bauart und Leistung weniger mit dem modernen Pfluge, als mit dem sog. Hakenpflug, wie er noch heut in Indien vielfach im Gebrauche ist, überein. Namentlich fehlte ihm das Streichbrett, welches beim modernen Pfluge dazu dient, die gelockerte Erde einer ganzen Furche nach derselben Seite hinfallen zu lassen; der antike Pflug lockerte also nur die Erde auf und auch dies wahrscheinlich unvollkommen, da häufig noch nach dem Pflügen gröfsere Erdschollen mit einem besonderen Werkzeuge zerschlagen werden mufsten. Seine Hauptteile sind: der Scharbaum (ἔλυμα), wozu man nach Hesiods Angabe Eichenholz nahm; am vorderen Ende desselben ist die eiserne Pflugschar (ὕνις) mit der νύμφη genannten Spitze befestigt; am hintern

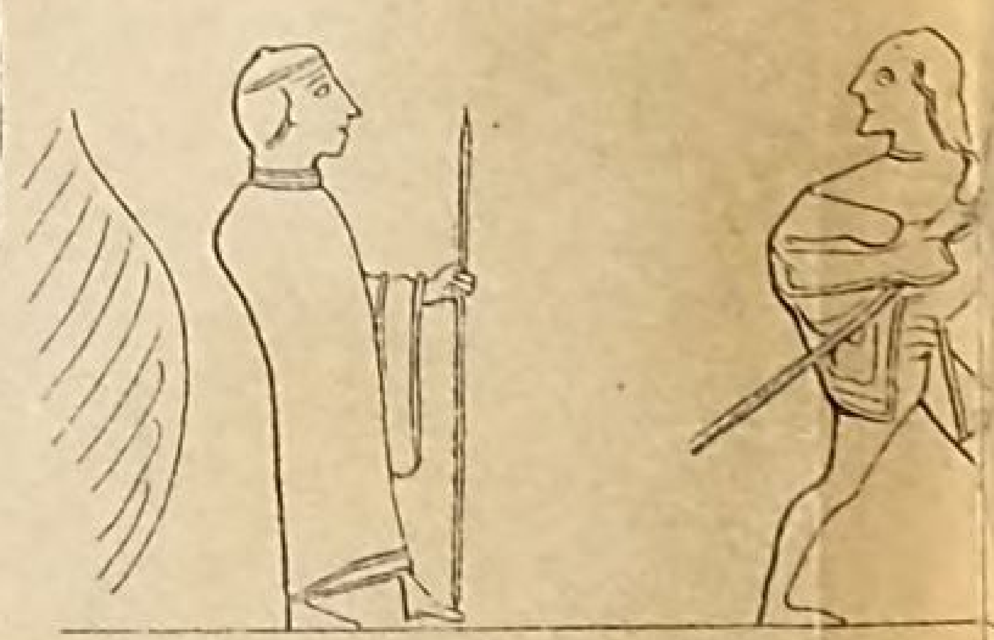
rai-
3),
die
rn.
er-
ur-
e;
ır
e-
n
,
,



10 Kampf um Achills Leic

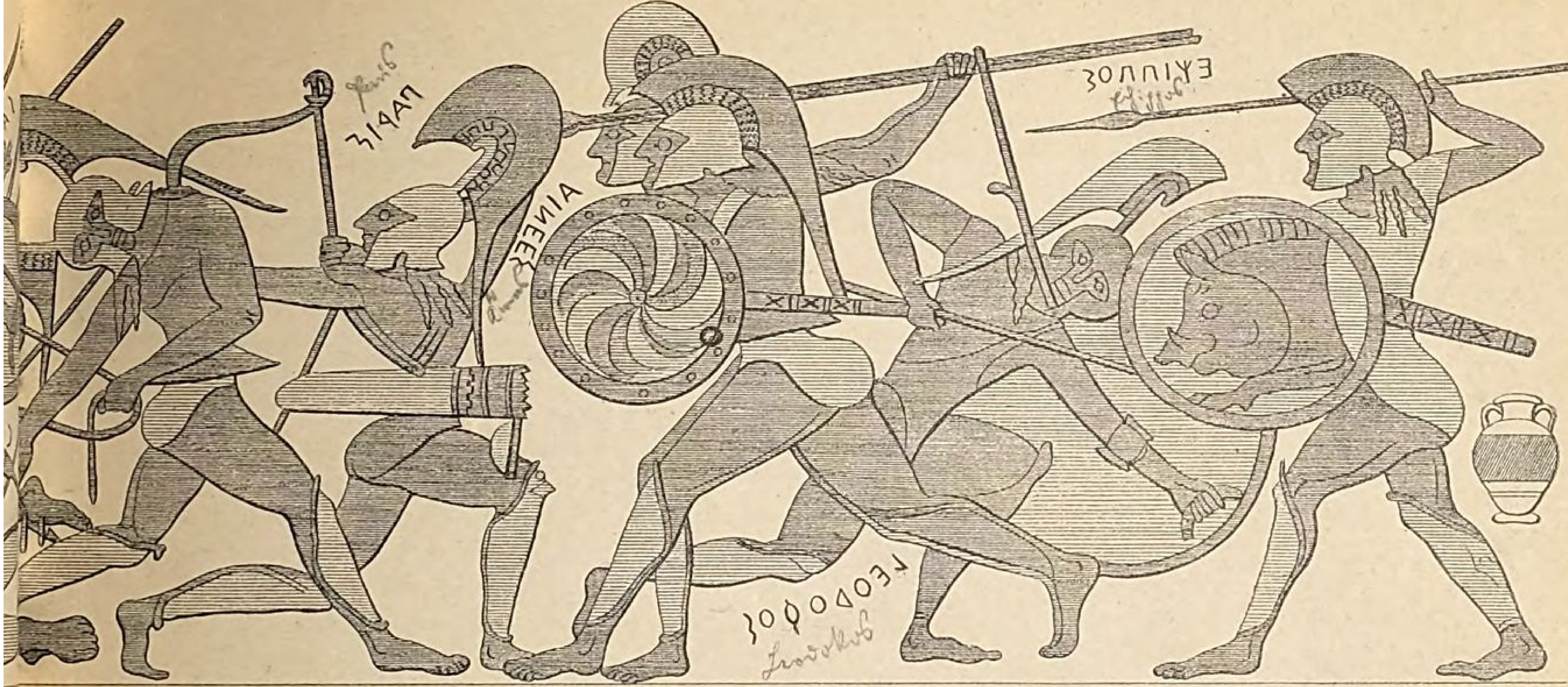




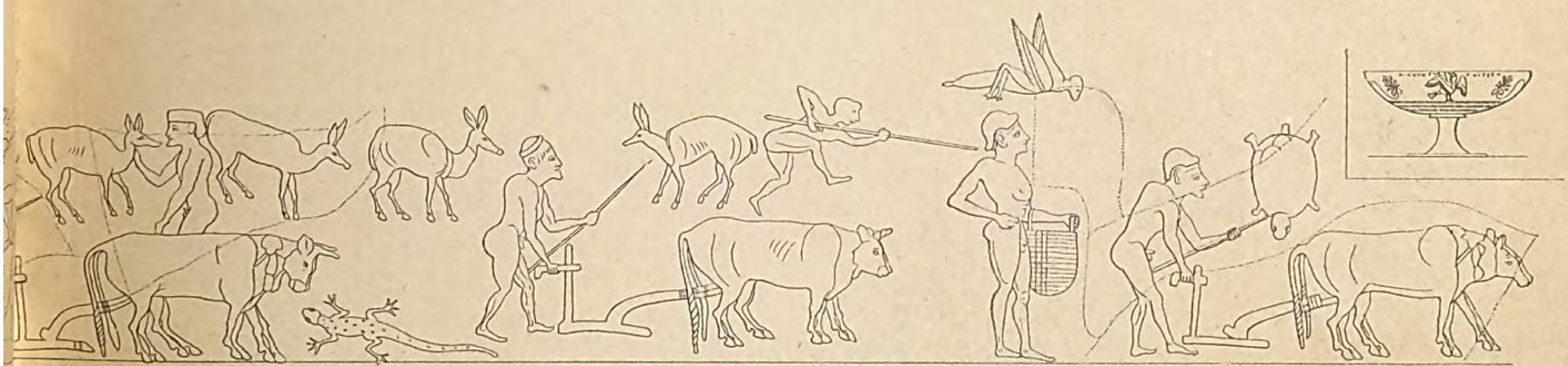




12a Altgriechische Pflüger. (Zu Seite 11.)



he. (Zu Seite 9.)



12 b. (Zu Seite 11.)



13 a Altgriechischer Ackerbau. (Zu Seite 12.)



13 b. (Zu Seite 12.)

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN

76.

Ende ist die Pflugsterze (ἐχέτλη) angebracht, mit welcher der Pflügende den Pflug führt und das Eisen in die Erde niederdrückt; der Griff derselben heiſst χειρολαβίς; die Stelle, wo die Sterze im Scharbaum befestigt oder verfalzt ist, vielleicht auch ein besonderes dazu dienendes Stützholz, heiſst ἀλύη. In die Mitte des Scharbaumes ist oben das nach Hesiod von Hagebuche herzustellende Krummholz (oder Krümmel), γύης, eingezapft, welches den Pflugbalken bildet; derselbe steht am obern Ende durch Bänder oder Klammern mit der Deichsel in Verbindung, dem ἱστοβοεύς, mit der vermutlich gebogenen Spitze, κορώνη genannt; hier wurde vermittelst eines hölzernen Nagels (ἔνδρυον) das Joch befestigt, welches den pflügenden Stieren auf den Nacken, dicht unter die Hörner gelegt, und durch Riemen, die um die Wurzeln der Hörner und um die Stirn herumgingen, festgebunden wurde, so daſs die Ochsen wesentlich mit dem Kopfe zogen. Bei dem so konstruierten Pfluge unterschied man nun (vgl. Hesiod. l. l. 432: δοιὰ δὲ θέσθαι ἄροτρα, πονησάμενος κατὰ οἶκον, αὐτόγυον καὶ πηκτόν, ἐπεὶ πολὺ λώϊον οὕτω) zwei Arten: den einfachen, nicht zusammengesetzten, ἄροτρον αὐτόγυον genannt, wobei das Krummholz (γύης) mit der Deichsel aus einem Stück bestand; und den zusammengesetzten, ἄροτρον πηκτόν, wobei Krummholz und Deichsel aus zwei besonderen Stücken hergestellt waren. (Diese Erklärung, welche Nowacki, Deutsche Revue 1882 II, 351, Anm. gegeben hat, stimmt mit den Erklärungen der alten Grammatiker durchaus überein und ist daher der früher gangbaren, wonach das ἄροτρον αὐτόγυον ganz und gar aus einem Stück gearbeitet war, wie Jahn, Sächs. Ber. 1867 S. 82 und Büchsenschütz, Besitz und Erwerb S. 303 annehmen, vorzuziehen.) Diese sehr einfache Konstruktion des griechischen Pfluges wird uns durch alte Vasenbilder in sehr deutlicher Weise veranschaulicht. Taf. I, Abb. 12 a, b (nach Gerhard, Trinkschalen u. Gefäſse Taf. 1, 1), das Innenbild einer schwarzfigurigen vulcentischen Schale des Berliner Museums, welche durch Inschrift als Fabrikat des Töpfers Nikosthenes bezeichnet ist, zeigt uns drei hintereinander gehende Pflüger. Die Pflüge sind mit je zwei Rindern bespannt (genauere Angabe der Anschirrung fehlt); man unterscheidet an ihnen deutlich die Hauptteile, obgleich scheinbar Scharbaum, Sterze und Krummholz aus einem Stück Holz gefertigt sind, was aber nur Folge von Flüchtigkeit des Vasenmalers ist; hingegen sind die Riemen, welche Krummholz und Deichsel verbinden, überall deutlich angegeben. Hinter jedem Pfluge geht ein Pflüger, welcher mit der einen Hand (es ist zweimal die rechte, einmal die linke Hand) den Handgriff der Pflugsterze dirigiert, während er mit der andern einen langen, spitzen Stecken hält zum Antreiben der Rinder. Hinter einem der Pflüger geht ein Sämann, welcher den Korb mit dem Saatkorn am linken Arme hängen hat, während die zur Faust geballte Rechte wohl als zur Aussaat bereit zu denken ist; er ist, gleich den drei Pflügern, bärtig und nackt (entsprechend der Vorschrift des Hesiod l. l. 391: γυμνὸν σπείρειν, γυμνὸν δὲ βοωτεῖν, γυμνὸν δ'ἀμάαν). Etwas oberhalb sind zwei andre, ebenfalls unbekleidete Männer, von denen der eine auch eine lange Stange führt, die er nach Art eines Speeres ausgelegt hat, mit mehreren Rehen zu sehen; auſserdem erblickt man, teils am Boden, teils in der Luft, in unverhältnismäſsig groſsen Dimensionen, eine Schildkröte, zwei Eidechsen und einen abenteuerlich gestalteten Vogel. Die drei Pflüger hintereinander erinnern daran, daſs bei Homer auf einer der Darstellungen des Achillesschildes (Il. XVIII, 541 ff.) das Pflügen in der Weise beschrieben wird, daſs die Pflüger alle hintereinander auf derselben Breite ackern und der erste an der Kehre so lange warten muſs, bis der letzte ebenfalls das Ende der Furche erreicht hat, wobei sie dann zuweilen durch einen Trunk vom Herrn gestärkt werden. Taf. I, Abb. 13 a, b (nach Jahn, Sächs. Ber. 1867 Taf. 1, 2) ist ein schwarzfiguriges Bild einer im Louvre befindlichen Schale aus der ehemals Campanaschen Sammlung. Auf der einen Seite sehen wir zunächst einen mit zwei Maultieren bespannten Pflug, dessen Sterze ein Mann mit der rechten Hand leitet, während er mit dem linken Fuſs auf den Pflug tritt, um ihn tiefer in den Erdboden eingreifen zu lassen; mit der Gerte in der Linken treibt er die Tiere an. Hinter ihm folgen zwei aufeinander zugehende Männer, von denen der zweite sich umwendet nach einem ebenfalls mit Maultieren bespannten zweiräderigen Karren, auf dem zwei verschlossene, Amphoren ähnliche Gefäſse stehen; daneben geht der Treiber mit dem Stabe, ein andrer Mann, ebenfalls mit langem Stabe, folgt dem Wagen; die Figur eines Aufsehers oder dergl. schlieſst diese Seite der Darstellung ab. Auf der andern sehen wir zunächst ein nicht angeschirrtes Maultier, dahinter einen Mann mit dem Saatkorb am Arme; ein andrer kommt ihm in lebhafter Bewegung entgegen. Darauf folgt ein mit zwei Rindern bespannter Pflug, an welchem der Pflüger, in entsprechender Stellung wie der erste, thätig ist; hinter diesem folgt, in entgegengesetzter Richtung, ein mit der Hacke die aufgelockerten Erdschollen zerschlagender Mann; nach ihm zwei andre Männer, deren Haltung ine bestimmte Erklärung zuläſst. Auch diese Vorstellung ist in ihrer Art lehrreich; sie zeigt uns nicht nur, wie jene, die Verbindung des Säens mit dem Pflügen, sondern auch die Verwendung der Maultiere neben den Rindern; mit Recht macht Jahn darauf aufmerksam, daſs erfahrene alte Landwirte rieten, für die schwerere Arbeit des Aufreiſsens des Bodens die kräftigeren Rinder vorzuziehen, für die leichtere des Nachpflügens aber

die rascheren Maultiere zu nehmen (nach Eustath. ad Iliad p. 810, 61); auch die Anwesenheit des Arbeiters mit der Hacke deutet darauf hin, dafs hier eine schwierigere Arbeit verrichtet wird. Beachtenswert ist auch der Unterschied in der Anschirrung der Zugtiere, indem nämlich die Stiere das Joch auf dem Nacken liegen haben, die Maultiere aber mittels eines breiten, über Brust und Nacken gehenden Gurtes an die Deichsel festgebunden und am Kopfe



14 Kora mit dem Pfluge.

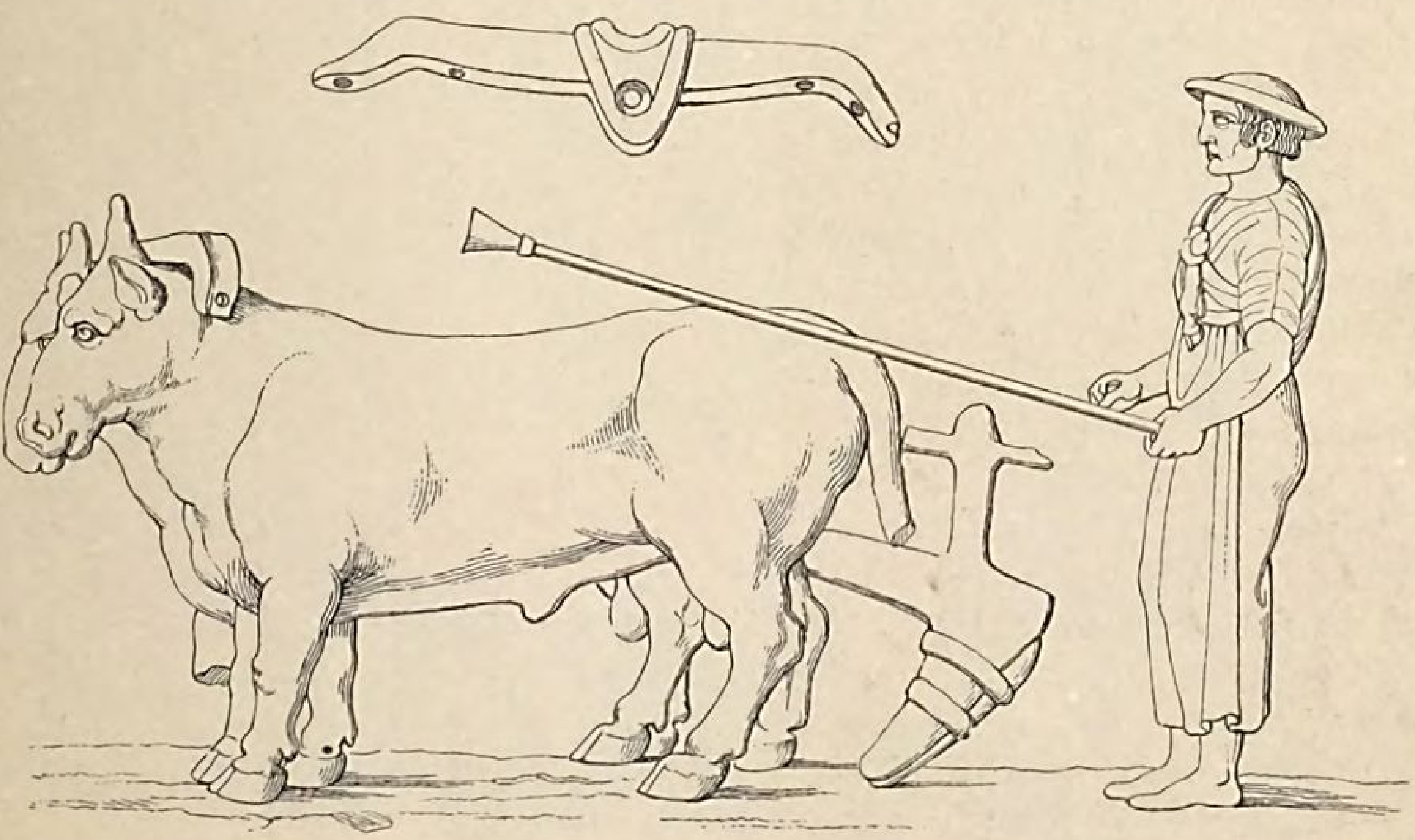
aufgezäumt sind. Abb. 14 (nach Élite ceramogr. III, 64), eine Frau (Kora) mit einem Pfluge in der Hand, ist von einem rotfigurigen Krater aus Kumae mit Darstellung des Triptolemos entnommen; man erkennt an diesem Pfluge sehr deutlich die Befestigung der Pflugschar am Scharbaum vermittelst Riemenwerk.

Beim Pflügen wurde besonders darauf gesehen, dafs möglichst gerade Furchen gezogen wurden (Hom. Od. XVIII, 365 ff.). Gepflügt wurde dreimal im Jahre: die erste Furche wurde im Frühling gezogen, die zweite im Sommer, die dritte im Herbst; bei letzterer erfolgte zugleich die Aussaat. Da die Egge erst in späterer Zeit vorkommt, so folgten die Säleute den Pflügern unmittelbar, wobei bisweilen etwa noch blofsliegende Samenkörner vollends mit Erde bedeckt wurden, zu welchem Zwecke dem Säenden ein Arbeiter mit einer Schaufel folgte. Das bestellte Feld ruhte dann im Winter; im Frühling wurde der Boden mit der Hacke nochmals etwas gelockert; im Sommer jäteten Frauen oder Knechte das Unkraut aus. Bei der Ernte bediente man sich zum Schneiden des Getreides der halbkreisförmigen Sichel, womit man die Halme entweder ganz unten am Boden oder weiter oberhalb abschnitt; die Schnitter teilten sich dabei in zwei Haufen, welche von beiden Enden aus das Kornfeld in Angriff nahmen und schliefslich in der Mitte zusammentrafen. Bei Homer (Il. XVIII, 550 ff.) tragen Kinder die einzelnen abgemähten Bündel dann in Garben zusammen; zum Sammeln des abgeschnittenen Getreides bediente man sich später einer Harke. Man schaffte das Getreide sodann nach der meist im Freien gelegenen, festgestampften Tenne (ἁλωά) und breitete es dort aus. Das Ausdreschen erfolgte in der Regel durch Rinder, Maultiere oder Pferde, welche man im Kreise über die ausgebreiteten Halme herumtrieb (Hom. Il. XX, 495), während aufserhalb der Tenne stehende Treiber ihnen immer neues Getreide unter die Füfse schoben (Xen. Oec. 18, 5). Dem Dreschen folgte dann das ebenfalls auf der Tenne vorgenommene Worfeln, wobei mit einer Schaufel (πτύον) oder Schwinge (λίκνον) bei einigermafsen stark wehendem Winde das ausgedroschene Korn von der Erde in die Höhe geworfen wurde; der Wind führte dann die leichte Spreu über die Tenne hinaus (Hom. Il. XIII, 588; Xen. Oec. 18, 6).

Was das von den Griechen befolgte Feldsystem anlangt, so war dies das sog. Zweifeldersystem, wobei immer auf ein Brachjahr ein Fruchtjahr folgt, wie das schon daraus hervorgeht, dafs, wie erwähnt, die Bearbeitung des Brachfeldes die ganze Zeit vom Frühling bis Herbst in Anspruch nahm. Dreifeldersystem oder Wechselwirtschaft war ihnen nicht bekannt, vielmehr pflanzte man in der Regel dieselbe Getreideart auf demselben Felde wieder an. Wohl aber kam es vor, dafs man auf ärmerem Boden die grüne Saat als Dünger unterpflügte, oder dafs zu gleichem Zweck blühende Bohnen u. dergl. auf dem Brachfelde angepflanzt wurden. — Die hauptsächlich kultivierten Getreidearten waren Gerste und Weizen, welche im Herbst ausgesät wurden, und zwar indem man mit der Gerste den Anfang machte; aufser diesen beiden, vornehmlich zur Brotbereitung benutzten Feldfrüchten pflanzte man noch Spelz, Emmer und Einkorn (Theophr. Hist. pl. VIII, 1, 1), während Roggen (βρίζα) nur im barbarischen Norden Griechenlands bekannt war.

Wie bei den Griechen, so stand auch bei den Römern der Ackerbau in hoher Achtung; namentlich in den besseren Zeiten der Republik widmeten

sich die tüchtigsten Bürger, Staatsmänner und Feldherren, in ruhigen Friedenszeiten der Ausübung desselben, und auch später noch, als es immer seltener wurde, dass der vornehme Römer seine Güter persönlich bewirtschaftete, haben doch Männer von altrepublikanischen Sitten an diesem Brauche der Vorfahren festgehalten und teilweise auch ihre Erfahrungen auf diesem Gebiete in lehrreichen Werken niedergelegt, wovon uns die landwirtschaftlichen Schriften des alten Cato und des Varro heut noch Zeugnis geben. Wir finden daher die Landwirtschaft der Römer noch beträchtlich entwickelter, als die der Griechen, obgleich die dabei zur Verwendung kommenden Geräte im wesentlichen dieselben sind. Namentlich die Vorschriften über die Bewässerung, welche von ihnen in grofsartigem Mafsstabe durchgeführt wurde, sowie über die mannigfaltigen Methoden der Düngung, bezeugen die grofse Sorgfalt, welche der Pflege des Bodens zugewandt wurde. Was den römischen Pflug *(aratrum)* anlangt, so haben sich die Römer in älterer Zeit offenbar nur jenes sehr einfachen Hakenpfluges bedient, welchen uns die etruskischen Denkmäler, namentlich die Urnen mit der Darstellung des Heros Echetlos (s. Art.) häufig zeigen, und der am besten dargestellt ist auf einer etruskischen Bronze aus Arezzo, Abb. 15 (nach Micali, L'Italia avanti il dominio Romano, Fir. 1810 tav. 50). Dieselbe stellt einen Landmann vor, der einen mit zwei Rindern bespannten Pflug lenkt. Der Pflug besteht hier nur aus einem starken, hakenförmig gekrümmten Holze, welches zu gleicher Zeit Krummholz, *bura, buris,* und Scharbaum, *dentale,* repräsentiert; unten ist daran durch Klammern oder Ringe die Pflugschar, *vomer,* befestigt; oben, anscheinend aus einem Stück mit dem Krummholz, die mit Griff versehene Sterze, *stiva;* nach vorn ist der Krümmel in die (nicht mit dargestellte) Deichsel, *temo,* auslaufend zu denken. (Vgl. die Beschreibung des römischen Pfluges bei Virg. Georg. I, 169—175.) Der spätere römische Pflug ist aber, wie der griechische, so konstruiert, dafs die verschiedenen Bestandteile alle einzeln gearbeitet und miteinander verfalzt resp. verklammert sind; einen solchen zeigt Abb. 16 (nach Prat, Histoire de la ville, du comté et du marquisat d'Arlon, Atl. pl. 64), ein römisches Relief aus Arlon in Luxemburg; hier erkennt man auch das zwischen Krummholz und Sterze angebrachte Stützholz. Der verbesserte römische Pflug hatte aber aufser diesen Hauptbestandteilen noch verschiedene vervollkommnende Zuthaten: Streichbretter, *aures,* bisweilen auch ein sog. Pflugmesser (auch Sech oder Kolter genannt, *culter,* zum vertikalen Lostrennen der Scholle) u. a. m.; doch sind uns diese komplizierteren Pflüge nur durch vereinzelte Erwähnungen von Schriftstellern (vgl. Pallad. I, 43, 1; Plin. XVIII, 171), nicht durch Denkmäler bekannt. Gepflügt wurde in der Regel mit Rindern, welchen das Joch, wie bei Abb. 15, auf dem Nacken unmittelbar hinter den Hörnern aufgelegt wurde; eine abweichende Art der Anschirrung zeigt Abb. 16. Im gallischen Rätien und in Oberitalien war auch ein Räderpflug in Gebrauch. (Plin. XVIII, 172, wo aber der Name des Pfluges in den Hss. verdorben ist.) — Ferner hatten die Römer noch verschiedene andere Ackergeräte, welche den Griechen unbekannt gewesen zu sein scheinen: so den *irpex* (oder *urpex*), ein Brett mit eisernen Zähnen, womit man den Boden ebnete und Wurzeln oder Unkraut entfernte (Cat. r. r. 10, 2); ferner die eigentliche Egge, *occa* oder *crates dentata* (Gloss. Isid.; vgl. Colum. II, 13, 1); diese wurden ebenfalls von Ochsen gezogen. Dazu kommen dann

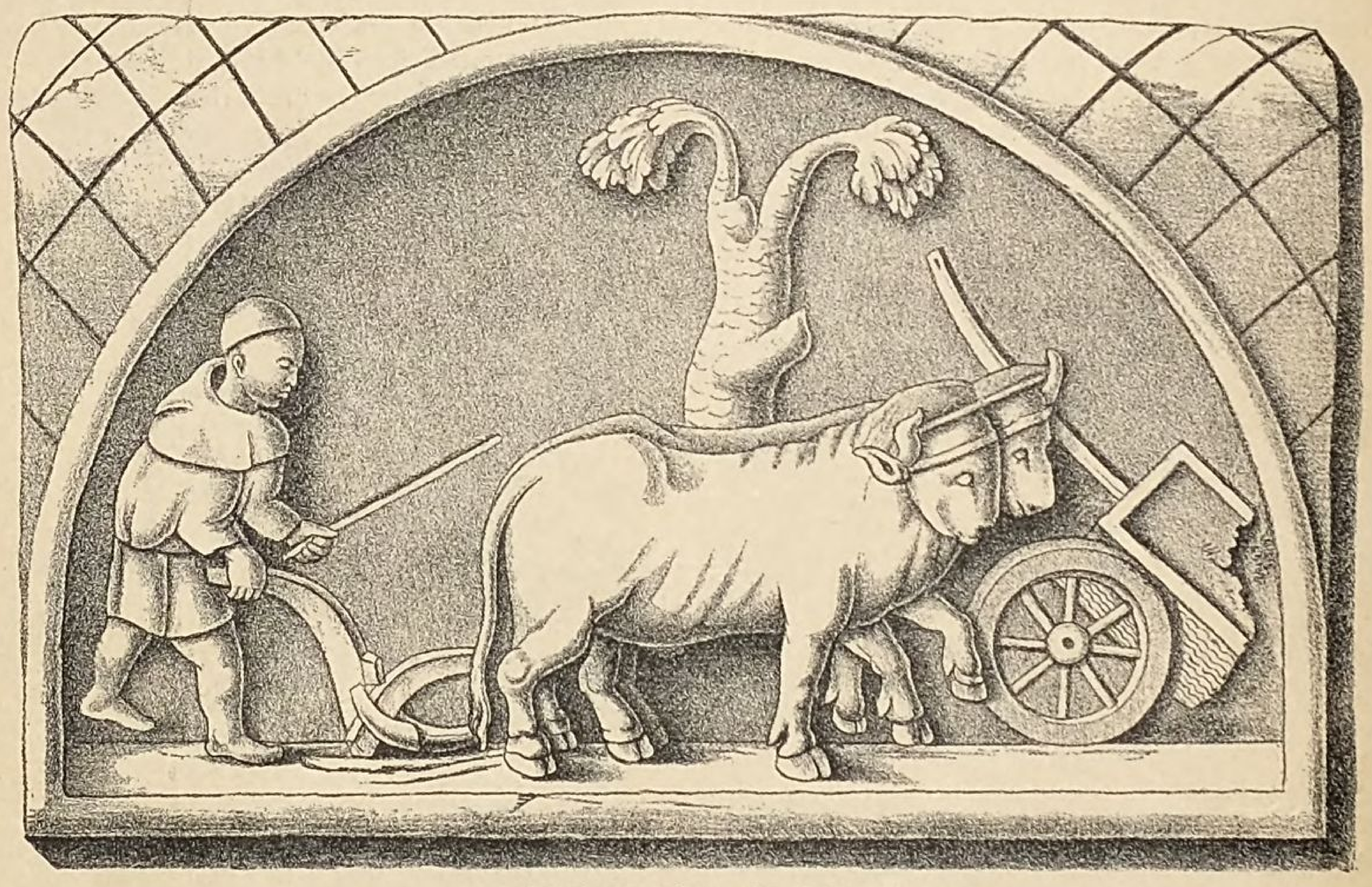


15 Römischer Pflug.

weiterhin die mannigfaltigen beim Feld- und Gartenbau benutzten Hacken, Schaufeln u. s. w., die wir hier übergehen.

Bezüglich der Feldbestellung herrschte bei den Römern so ziemlich die gleiche Methode, wie bei den Griechen; man pflügte dreimal, zuerst im August, nach der Ernte, und zwar in Gestalt quadratförmiger Beete von 120 Quadratfuſs (ein halbes *jugerum*); zum zweitenmal im Frühling und zum drittenmal kurz vor der Aussaat. Es herrschte also auch hier das System der Brachwirtschaft. Bei der Ernte schnitt man entweder mit einer Sichel eine Handvoll Halme unmittelbar am Boden ab, oder man bediente sich eines gekrümmten Stockes, an dem die Sichel angebracht war; ja man hatte sogar schon eine, uns ihrer Konstruktion nach freilich nicht bekannte Mähmaschine (Pallad. VII, 2, 2). Das abgemähte Getreide wurde dann nach der Tenne, *area*, geschafft und dort entweder in der oben beschriebenen Weise durch Tiere ausgedroschen oder durch Dreschwagen resp. Schlitten, vornehmlich mit dem *tribulum*, einem unten durch Steinsplitter oder Eisen rauh gemachten Brett, welches mit Steinen beschwert und von Ochsen gezogen wurde (Varr. r. r. I, 52, 1); etwas Ähnliches scheinen das *plostellum Poenicum* und die *traha* gewesen zu sein, deren Konstruktion uns nicht näher bekannt ist (Varr. l. l. Colum. II, 21, 4). Endlich kannte man bereits den Gebrauch des Dreschflegels; und zwar bediente man sich der Tiere zum Dreschen in der Regel dann, wenn das Getreide mit den Halmen geschnitten war, des Dreschflegels aber, wenn nur die Ähren abgeschnitten waren (Plin. XVIII, 298). Dem Dreschen folgte dann das Worfeln, welches wie bei den Griechen mittels der Schaufel, *pala*, *ventilabrum*, oder der Schwinge, *vannus*, geschah (Cat. r. r. 10, 3).

Das am meisten angebaute Getreide war in Italien neben dem in ältester Zeit überwiegenden Dinkel der Weizen; daneben Gerste, die aber als nicht nahrhaft galt. Hafer wurde als Viehfutter gebaut; Roggen *(secale)* galt auch den Römern als Unkraut.



16 Römischer Pflug. (Zu Seite 13.)

Litteratur s. bei Hermann, Griech. Privataltertüm. 3. Aufl. S. 99 f.; Baumstark in Paulys Realencykl. Bd. VI, 568 ff.; A. Nowacki, Deutsche Revue 1882 II, 340 ff. [Bl]

Adonis. Der phönikische und syrische Gott Thammuz (Ezechiel 8, 14 und das. die Ausleger) wurde unter dem Namen Adonis, d. h. der Herr, schon früh nach Griechenland verpflanzt; Hesiod kennt, Sappho besingt ihn. Die gräcisierte Fabel, wie Panyasis sie episch ausführte, im Umrisse bei Apollod. 3, 14, 3. Sie personifiziert handgreiflich den Wechsel der Jahreszeiten: die Blüte der Vegetation wird von dem Sonneneber jäh vernichtet; deshalb beklagte man das Hinscheiden des zarten Jünglings just im Hochsommer, wie aus dem Zusammentreffen mit der Abfahrt der sicilischen Expedition im Jahre 415 hervorgeht. Die Groſsartigkeit

dieser Feier in Athen ist ein schlagender Beweis von der Macht fremdländischer Kulte in den Centren griechischer Bildung, obwohl es schwerlich einen geweihten Tempel für Adonis in ganz Griechenland gab (Paus. II, 19 hat er nur ein οἴκημα, Schol. Arist. Lys. 389); schnellwelkende Blumen, wie Anemonen, die aus seinem Blute entsprossen sein sollten, waren sein Sinnbild; Hetären feierten ihn vorzugsweise, Athen. VII, 292 D, Alciphr. Epist. 1, 39. Erst in Alexandria machte man daraus ein öffentliches Fest mit grofsem Gepränge, wie Theokrits 15. Idylle so anschaulich schildert. Darstellung in einem Vasenfragment vermutet Arch. Ztg. 1873 S. 65.

Die bildenden Künstler der besseren Zeit hatten hiernach nicht sehr ernste Veranlassung, sich mit Adonis zu beschäftigen, dessen Figur als Statue aufserdem nur durch die Wunde am Schenkel zu charakterisieren war. Man erkennt als solche gegenwärtig eine einzige an, Mus. Pio-Clem. II, 31, vgl. Braun, Ruinen Roms S. 342; eine andere als Adonis restaurierte Pio-Clem. II, 32 wird jetzt auf den um Hyakinthos trauernden Apollon gedeutet; Braun, Ruinen Roms S. 375.

Eine Aschenkiste im Mus. Gregor. I, 93 zeigt die Thonfigur des toten Jünglings auf dem Paradebette, den man auch aus Wachs zu bilden und hinschmelzen zu lassen pflegte. Andere Monumente gehen auf den hellenisierten Mythus näher ein. Eine vornehm sentimentale Komposition späterer Erfindung ist der hinsiechende Adonis bei Braun, Zwölf Basreliefs Nr. 2. Etruskische Spiegel und pompejanische Wandgemälde stellen entweder den Moment besorglichen Abschieds oder die letzte Pflege des tödlich verwundeten Geliebten dar. Die Jagd gegen den Eber erscheint auf Sarkophagen in Verbindung mit den beiden andern Scenen, vermutlich als Hinweis auf einen vorzeitig vom Tode dahingerafften Jüngling. Die dargestellten Scenen müssen aber von der Jagd des Meleager und vom Abschiede des Hippolyt genau unterschieden werden. Litterarische Quellen können als Grundlage nicht nachgewiesen werden, wenigstens keine Tragödie eines bedeutenden Dichters; dagegen scheint der Mythus in einer gröfseren Anzahl von Komödien sehr derb parodiert zu sein; vgl. Athen. X, 456 A, Meinecke frg. com. gr. I p. 615. — Auf den Gemälden ist Adonis regelmäfsig am Schenkel verwundet; er wird zuweilen von Eroten verbunden und gepflegt, wie auch bei Bion I, 80 ff. Zuweilen pflegt Aphrodite ihn selbst, wobei sie den Sterbenden ganz ebenso auf ihrem Schofse liegen hat, wie in der sog. *pietà* der christlichen Kunst. — Wir geben (Abb. 17) die Darstellung eines Sarkophags im Louvre (nach Bouillon Musée II, 51, 3), welche in drei Scenen zerfällt, aber zu manchen Zweifeln Veranlassung bietet. In der Mitte hat soeben der übermäfsig grofs



17 Adonis' Tod.

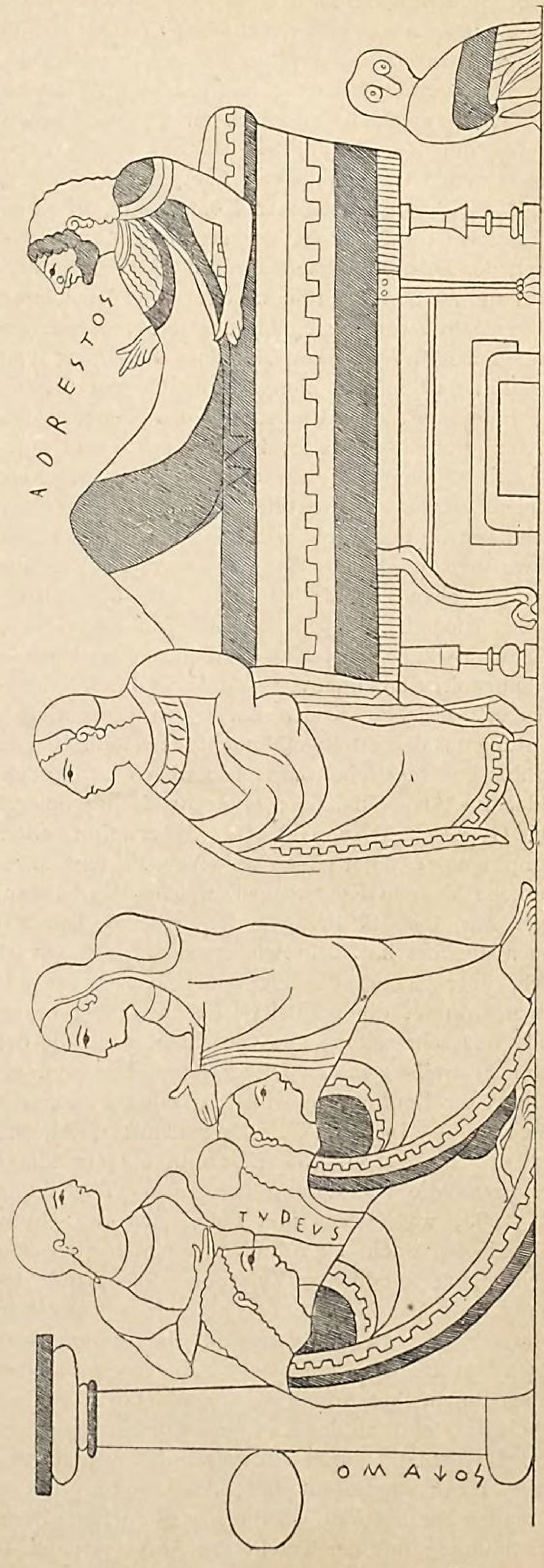
gebildete Eber dem Adonis den tödlichen Stofs versetzt, und sofort, einen Hund niedertretend, zieht er sich in seine Höhle zurück. Der niedergeworfene Adonis hält mit der Linken noch die Chlamys wie zur Wehr vor, in malerischer Stellung sich auf-



18 Adonis sterbend. (Zu Seite 17.)

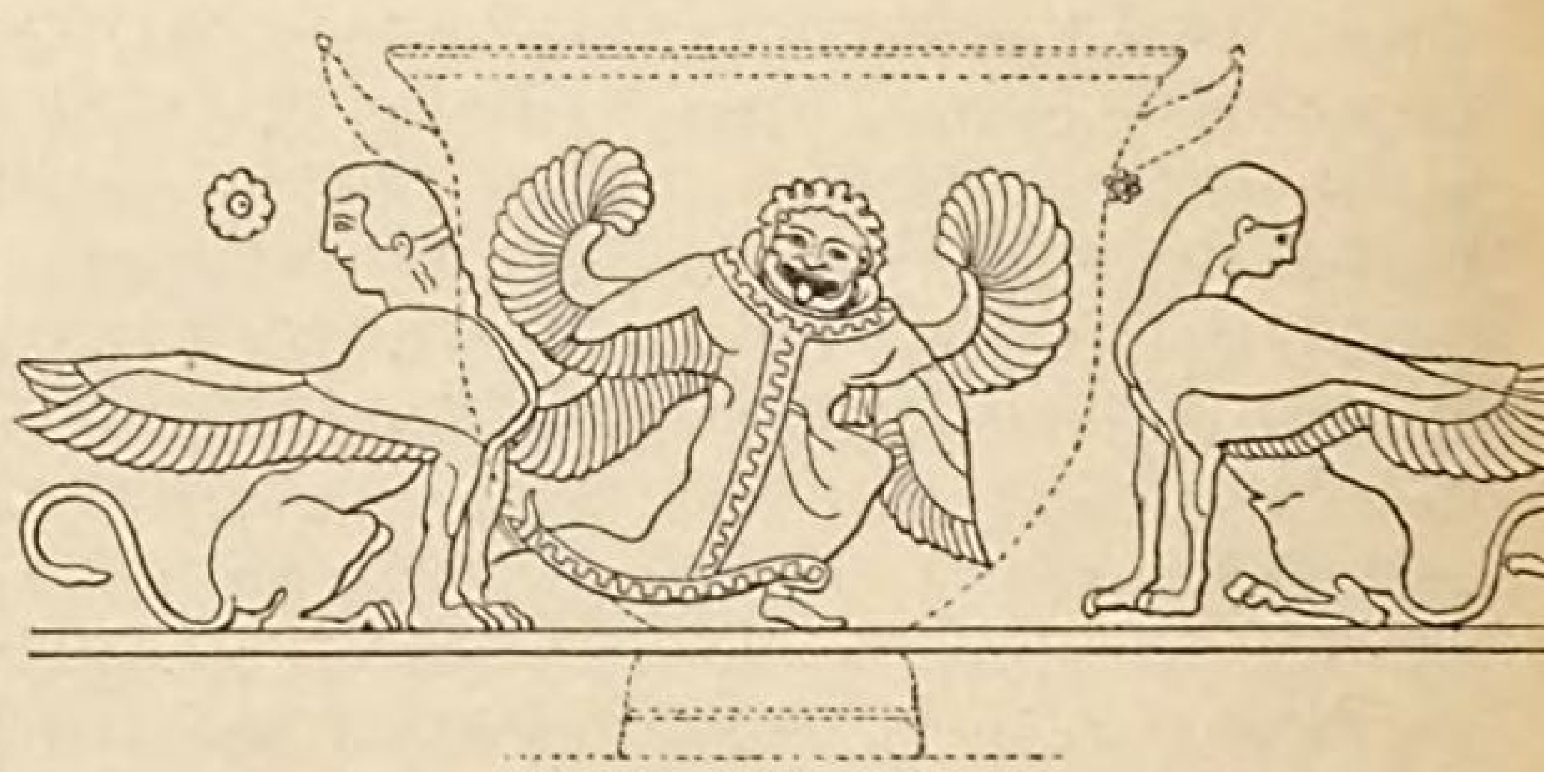
stützend. Hinter ihm eilt ein bärtiger Jagdgenofs zu spät zur Hilfe herbei; ein jüngerer neben ihm scheint einen Feldstein auf das Tier schleudern zu wollen; was er in der linken Hand hält, ist nicht zu deuten. Ebenso läfst die bärtige Gestalt oberhalb des Ebers dem Zweifel Raum, ob der Berggeist oder ein Jäger oder Hirt gemeint sei. Zur rechten Seite zeigt sich der Abschied des zuversichtlichen Adonis (dies drückt der erhobene Arm aus) von der sitzenden Aphrodite, welche zum Grufse noch die Hand gegen ihn ausstreckt; neben ihr hält Eros einen Spiegel, zur Seite steht eine Dienerin. Der Ort der Handlung ist durch den Vorhang als eine Halle, durch den bekränzten Altar vielleicht als Vorhalle eines Tempels bezeichnet. Auf der andern Seite umarmt die Göttin den verwundeten Liebling zum letzten Mal. Aufser der jungen Dienerin, welche einen Arzneikasten (πύξις ἰατρική) zu bringen scheint, will eine ältere ihn unterstützen; Eros fafst besorgt sein Bein; auch der Jagdhund sitzt still dabei. Von den beiden hier wieder erscheinenden

Begleitern wischt der jüngere mit dem Mantel seine Augen. Ein vortrefflich erhaltener Adonis-Sarkophag im Lateran ist publiziert Mon. Inst. VI, VII, 68 A B, beschrieben von Benndorf Nr. 387; vgl. Nr. 50. — Weit interessanter ist auf zwei unteritalischen Vasen (die Abbildung der Hauptseite der einen nach Bullet. napolet. N. S. VII pl. 9), die Darstellung des Streites zwischen Aphrodite und Persephone um Adonis. (Abb. 18.) Letzterer liegt in der mittleren Reihe ermattet auf dem geschmückten Sterbebette, von einem Eros mit Salben beträufelt. Zu seinen Häupten stehen die verschleierte Aphrodite und Persephone mit dem Myrtenzweige; drei gleiche Zweige, welche unter dem Bette liegen, werden wohl passend als Totengabe (Hermann, Griech. Privataltert. § 39, 11) gefafst. Am Fufsende sieht man Artemis als Hekate mit dem Köcher und zwei Fackeln; oder als die, welche den Eber gesandt hat. Im oberen Felde thront Zeus; zu seinen Füfsen kniet flehend Aphrodite mit Eros zur Seite, weiter zurück sitzt Persephone, in der Rechten den (im Bilde verstümmelten) Zweig haltend. Neben ihr ist der Kasten angedeutet, in welchem sie, nach Panyasis' Dichtung, den Adonis zur Verwahrung erhalten hatte. Apollod. 3, 14, 4: Ἄδωνιν Ἀφροδίτη διὰ κάλλος ἔτι νήπιον, κρύφα θεῶν, εἰς λάρνακα κρύψασα Περσεφόνῃ παρίστατο. ἐκείνη δὲ ὡς ἐθεάσατο, οὐκ ἀπεδίδου. κρίσεως δὲ ἐπὶ Διὸς γενομένης εἰς μοίρας διῃρέθη ὁ ἐνιαυτός, καὶ μίαν μὲν παρ' ἑαυτῷ μένειν τὸν Ἄδωνιν, μίαν δὲ παρὰ Περσεφόνῃ προσέταξε, τὴν δὲ ἑτέραν παρ' Ἀφροδίτῃ. ὁ δὲ Ἄδωνις ταύτῃ προσένειμε καὶ τὴν ἰδίαν μοῖραν. ὕστερον δὲ θηρεύων Ἄδωνις ὑπὸ συὸς πληγεὶς ἀπέθανε. Aus den angeführten Worten geht nun deutlich hervor, dafs das Knäblein, welches an Zeus' Scepter sich hält, der eben geborne Adonis ist. Neben ihm stehen, wohl zumeist der Vollständigkeit halber, Demeter fackeltragend und Hermes, erstere als natürlicher Beistand der Tochter, letzterer als Überbringer des Kästchens. Ferner aber ist nun ersichtlich, dafs der Vasenmaler im Anschlufs an den Dichtermythus den Tod des Adonis durch den Eber als ein späteres Faktum aufgefafst und deswegen in die zweite Figurenreihe gesetzt hat. Die unterste Reihe wird von sechs Frauen eingenommen, in denen wir, wenn sie eine Gesamtheit zu bilden bestimmt sind, nur die Musen erkennen dürfen. Über ihre auf Bildwerken schwankende Zahl s. »Musen«. Ebenso nahe liegt es freilich, eine Andeutung der Adonis-Feier selbst darin zu finden, also die ἀδωνιάζουσαι des Theokrit, mit der Kitharspielerin und Sängerin in der Mitte, während Andre Trankspenden, Zweige und Früchte bringen; man denke an die Adonis-Gärten (κῆποι Ἀδώνιδος). Die Darstellung der letzteren auf einigen Vasen ist fraglich; vgl. die Aufzählung der Bildwerke überhaupt Ann. Inst. 1864 p. 68. (Gruppierungen der Aphrodite mit Adonis als Liebende, zum Teil unsicher, stellt zusammen Bernouilli, Aphrodite S. 398—401). [Bm]



19 Tydeus bei Adrast. (Zu Seite 18.)

Adrastos. Dafs die verschiedenen so benannten Personen in griechischer Mythologie und Geschichte aus einer mythischen Einheit entwickelt sind, glaube ich in einer Abhandlung: de Atye et Adrasto, Lips. Teubn. 1860 nachgewiesen zu haben. Der chthonische Charakter der uralten Segensgöttin Νέμεσις (der Verteilerin) Ἀδράστεια hat sich in Kleinasien bei Kyzikos und als wunderlich entstelltes Märchen in der von Herodot. I, 34—45 auf seine Weise vorgetragenen Geschichte von Atys, dem lydischen, und Adrast, dem phrygischen Königssohne erhalten. Zu dieser Gottheit steht der argivisch-sikyonische Fürst, der Führer der Sieben gegen Theben, im Verhältnis eines historisierten und in seine Umgebung mit einigem Zwange eingefügten Heros, dessen ursprüngliches Wesen aber Herodots Erzählung von den ihm gewidmeten dionysischen Chören (5, 67) sicher verbürgt. Die Umdeutung des Namens, den ich für orientalisch halte, ist eine späte und nutzlose, nicht einmal die Zwecke des Epos fördernde Spielerei, da das »Nichtentfliehenkönnen« weder aktiv noch passiv auf den Helden der Thebais pafst, welcher εἵματα λυγρὰ φέρων σὺν Ἀρείονι κυανοχαίτῃ (Vers aus der kyklischen Thebais bei Paus. 8, 25, 5) nach erlittener Niederlage davon kommt. Von Bildwerken, welche sich auf den Helden der Thebais beziehen — und nur solche kommen vor — sind drei durch Namenbeischrift gesichert, jedoch sämtlich in der speziellen Deutung des dargestellten Momentes zweifelhaft. Der berühmte etruskische Carneolskarabäus wird abgebildet im Art. »Thebais«; ein etruskischer Spiegel (bei Overbeck, Her. Gal. III, 3) erwähnt unter »Amphiaraos«. Hier geben wir (Abb. 19) eine altertümliche Vase in Kopenhagen, welche Heydemann, Arch. Ztg. 1866 S. 130 ff. erläutert und Taf. 206 neu abgebildet hat. Die Zeichnung des Gefäfses ist hart, aber sicher; die Figuren sind schwarz auf rotem Grunde, die schattierten Stellen aber braun und, was sehr selten, alle Gesichter, auch die der Männer, weifs gemalt. Dieser letzte Umstand erschwert die Deutung des gröfsten Teiles der Figuren erheblich. — Der erste Erklärer nämlich, Abeken in Ann. Inst. 1839, 255 ff., nahm als Grundlage der Scene die Schilderung bei Statius Thebaid. I, 524—539, wo Tydeus und Polyneikes als Schutzflehende bei Nacht zu Adrast gekommen sind und nach einem feindlichen Zusammenstofse, den der König beilegt, von diesem gemäfs einem Orakel zu Schwiegersöhnen erwählt werden. Die Ankömmlinge sitzen am Boden *(discumbunt)*, die Töchter stehen neben ihnen, ihre Amme Aceste, welche sie herbeigeholt hat, lehnt an der Klisia des Königs. Nachdem aber Heydemann durch Hinweis auf das perückenartige Haar klargestellt hat, dafs die am Boden sitzenden Figuren weiblich sind, wozu auch die Übereinstimmung mit der Tracht des Adrastos pafst — ein weiter Mantel mit mäanderartiger Kante, »dessen Zipfel sich epaulettenartig um die linke Schulter legt« —, so mufs jene Deutung modifiziert werden. Adrastos liegt auf dem Lager, an dessen Fufsende seine Gemahlin steht; die Tänie und die Haarbildung läfst auch ihr Geschlecht unzweifelhaft. Tydeus ist dann die neben der Säule (welche den Palastsaal bezeichnet) stehende Figur; er ist nicht grofs (Homer Ε 801); er hat den linken Arm in den Mantel gehüllt; seine rechte Hand begleitet die Rede, welche er an die ihm gegenüberstehende Person richtet. Letztere ist weiblichen Geschlechts, schon der Verschleierung und der Haarbildung wegen; sie scheint dem Tydeus beide Hände entgegenzustrecken und ist mit ihm im eifrigen Gespräche, dem Adrastos und seine Gemahlin Amphithea (nach Apollod. I, 9, 13, 2) gespannt zuhören. Wer sie sei, ist nicht sicher auszumachen; doch liegt am nächsten, wieder an die Amme zu denken, welche die Töchter hergeführt hat. Polyneikes ist also hier nicht nach-



20 Eris und Sphinxe.

zuweisen und die früher gepriesene »dramatische« Gestaltung aufzugeben: wir sehen nach abweichender Version des Künstlers nur einen der Freier. (Der verstümmelte Name ΟΜΑΨΟΣ neben der Säule unter dem Henkel des Gefäfses geht auf den damit Beschenkten.) Eine feine Andeutung der Zukunft aber liegt in der zur Rechten des Adrast sitzenden grofsen Eule, welche hier als Nachtvogel auf den Hades hinweist, worüber Preller, Griech. Myth. I, 646. Vgl. die Eule auf dem Scepter des Hades, Vasenbild im Art. »Theseus«. Auf den Tod als die Kehrseite der Vermählung bezieht sich auch die Rückseite (Abb. 20) des Skyphos (in verkleinertem Mafsstabe), wo zwischen zwei Sphinxen, den Bildern der Erstarrung im Tode, eine geflügelte Eris mit dem altertümlichen Gorgonenhaupte daherstürmt, den Ausgang des Feldzuges andeutend. — Statuen des Adrastos fanden sich in Argos und in Delphi, letztere als Geschenk der Argiver, Paus. II, 20, 5 und X, 10, 3. Weiteres s. »Thebais«. [Bm]

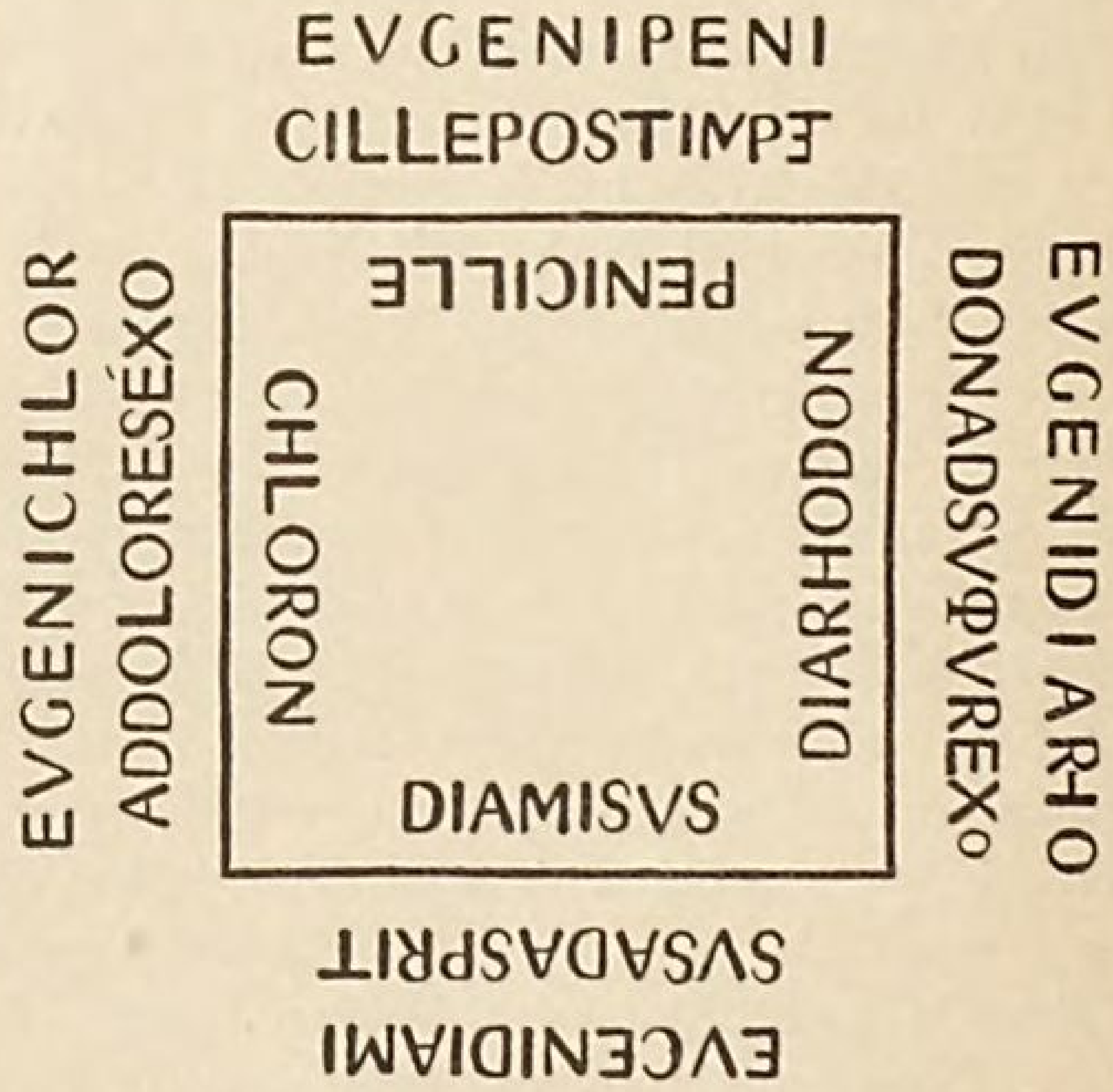
Äpfel spielten bei den Mahlzeiten der Griechen und Römer eine wichtige Rolle und bildeten meist, zugleich mit anderem Obst, den Schlufs des Mahles, woher die bekannte Redensart: *»ab ovo usque ad*

mala«, Hor. Sat. I, 3, 6. Daher wandte die Obstkultur und Veredelungskunst, vornehmlich bei den Römern, dieser Frucht, von der uns zahlreiche Sorten aufgezählt werden, besondere Aufmerksamkeit zu; vgl. Wüstemann, Unterhaltungen aus der alten Welt für Gartenfreunde S. 11, Gotha 1854. Daneben hatte der Apfel auch im Leben seine Bedeutung als Liebes- und Hochzeitssymbol (speziell der Quittenapfel; einen solchen verzehrte die Braut im Brautgemach, bevor sie den Bräutigam empfing, Plut. praec. coniug. 1 p. 138 D). Zuwerfen von Äpfeln, Überreichen eines angebissenen Apfels war eine Art von Liebeserklärung; Abschnellen von Apfelkernen diente als Liebesorakel. Daher ist auf Bildwerken der Apfel als erotisches Symbol sehr häufig zu finden; vgl. Stephani, Compte rendu 1860 p. 86; Fränkel, Arch. Ztg. 31 (1873) S. 38. [Bl]

Ärzte. Schon in den frühesten Zeiten des griechischen Altertums begegnen uns Ärzte, wenn auch noch nicht als ein eigner Stand; finden wir doch bereits in der Ilias Heilkünstler, wenn auch wesentlich in chirurgischer Thätigkeit (Machaon, Podaleirios). Wie diese — keine Berufsärzte, sondern Fürsten, die ihre medizinischen Kenntnisse zum Wohl ihrer Mitkämpfer verwerten — ihre Abkunft auf den Heilgott Asklepios zurückführten, so wurde auch noch in den folgenden Zeiten alles ärztliche Wissen als vom Gott der Heilkunde herrührend betrachtet (Plat. Rep. III p. 400 C); und was in jenen Jahrhunderten von medizinischem Wissen allmählich erworben worden war, scheint wesentlich im Besitz der Priester dieses Gottes gewesen zu sein. Denn die Tempel des Asklepios dienten nicht blofs den Hilfesuchenden dazu, dort ihr Gebet um Heilung anzubringen, sondern gar viele Patienten suchten und fanden dort auch wirklich ärztlichen Rat, der häufig zwar nichts als sympathetische Mittel, Verweisung auf inhaltvolle Träume (wobei man im Tempel schlief und im Traum das Heilung spendende Mittel erfuhr, was man Inkubation nannte, vgl. Arist. Plut. 662, Vesp. 122) enthalten mochte, oft aber auch auf altüberlieferte medizinische Kenntnisse von der Heilkraft gewisser Pflanzen, von der Behandlungsweise bestimmter Krankheiten zurückging und daher sicherlich in zahlreichen Fällen über die Charlatanerie, von der sonst diese Asklepiadenweisheit im allgemeinen gewifs nicht freizusprechen, hinausging. Aufzeichnungen der Priester über verschiedene Krankheitsfälle, Weihetafeln Geheilter mit Angabe der gebrauchten Heilmittel und Erzählung ihrer Krankheit und Heilung u. dergl. dienten später als nutzbringende Tradition und haben sogar bei ärztlichen Abhandlungen wichtiges Material geliefert (vgl. Plin. XXIX, 4. Strab. VIII p. 374). Priesterliche und profane Heilkunde mögen wohl schon frühzeitig nebeneinander hergegangen sein; wenn aber auch jene noch in späteren Zeiten fortbestand, so nahm doch die letztere immer mehr überhand und verfügte, wie uns das berühmte Beispiel des Hippokrates zeigt, bald über einen beträchtlichen Schatz positiver Kenntnisse. Von einem eigentlichen Studium der Heilkunde war dabei freilich keine Rede, da es keine eignen Lehranstalten hierfür gab; wohl aber erbten die erworbenen medizinischen Erfahrungen und Heilmethoden an gewissen Orten in Familien fort, so dafs bereits im Altertum in gewissem Sinne von ärztlichen Schulen die Rede sein kann (Galen. X p. 5 Kühn). Sehr gewöhnlich war es, dafs der Jünger der Heilkunde sich als Lehrling einem älteren Arzt anschlofs, den Ordinationsstunden desselben beiwohnte, ihn auf seinen Krankenbesuchen begleitete und ihm in der Bereitung der Heilmittel beistand (vgl. Aeschin. in Timarch. 40); denn in der Regel bereiteten die Ärzte die von ihnen verordneten Medikamente selbst (Xen. Memor. IV, 2, 17; Plat. Cratyl. p. 394 A), obgleich daneben auch die φαρμακοπῶλαι, die im Altertum vielfach die Rolle der Quacksalber und Kurpfuscher spielen, allerlei Heilmittel verkauften. — Der Stand der Ärzte genofs im allgemeinen eine gewisse Achtung; indessen teilte er mit manchen andern Berufszweigen, wie Künstlern, Lehrern u. s. w., das alte Vorurteil des Hellenen gegen jeden gegen Bezahlung ausgeübten Beruf (schon bei Homer XVII, 383; schärfer bei Plat. Gorg. p. 455 B); denn die Ärzte übten ihre Kunst nicht unentgeltlich aus, und es gab sogar solche, welche sich die vorherige Bezahlung ihres Honorars (ἰατρεῖον, σῶστρον) ausbedangen (Ael. Var. hist. XII, 1). Gleich den heutigen Ärzten hatten auch die alten ihre Ordinationsstunden; dazu diente ein besonderes Lokal, vermutlich ein Teil ihrer Wohnung, das ἰατρεῖον, und hierher begaben sich namentlich leichtere Kranke, um sich ein Mittel verordnen oder irgendwelche kleinere chirurgische Hilfsleistung vornehmen zu lassen (Plat. Legg. I, p. 646 C, Poll. X, 46 und 149), wohin man aber auch schwerere Kranke brachte, wenn denselben aufserhalb ihrer Behausung ein Unfall zugestofsen war (wie dem Lamachos in Arist. Acharn. 1222). — Die meisten Ärzte praktizierten auf ihr eignes Risiko; doch bestand schon früh die Einrichtung, dafs Gemeinden von Staats wegen Ärzte anstellten (δημόσιοι ἰατροί), welche, nachdem sie den Nachweis bestimmter Kenntnisse geleistet, vom Staate für ihre ärztliche Dienstleistung mit einem festen jährlichen Gehalte entschädigt wurden. (Herod. III, 131. Plat. Politic. p. 259 A.) Sonst lassen sich Rang- oder Klassenunterschiede innerhalb der Ärzte nicht erkennen; denn wenn es auch üblich war, dafs die Sklaven von bestimmten Sklavenärzten, die selbst unfrei waren, behandelt wurden (vgl. Plat. Legg. IV p. 720 C), so war das doch keineswegs feststehend, und es kommt auch der Fall vor, dafs

Sklaven von Freien behandelt werden (Xen. Memor. II, 4, 3 und 10, 6), wie umgekehrt ärztlich ausgebildete Sklaven auch an Freien ihre Kunst ausübten (Diog. Laert. VI, 30).

Anders war die Stellung der Ärzte in Rom. Die alte Zeit kannte solche überhaupt nicht; der Pater familias war zugleich auch der Arzt für Kinder und Sklaven und kurierte nach alten, durch Familientradition überkommenen Rezepten, dergleichen der alte Cato in seinem »*Commentarius quo mederetur filio, servis, familiaribus*« (die Frauen sind nicht mit genannt, weil die sich wohl in der Regel an die Hebammen wandten) zusammengestellt hatte. Fachärzte lernte man erst um die Zeit des zweiten punischen Krieges kennen, als griechische Ärzte sich in Rom niederliefsen; doch hatten die richtigen Altrömer noch lange ein unbesiegliches Mifstrauen gegen das »Schneiden und Brennen« derselben und bedienten sich, wenn sie sich nicht selbst kurierten, lieber eines zuverlässigen, mit einigen medizinischen Kenntnissen ausgestatteten Haussklaven, dergleichen freilich ziemlich hoch im Preise standen (Varr. r. r. I, 16, 4). Und obgleich in der Folgezeit dieses Mifstrauen mehr und mehr schwand, so blieb doch dem Römer ein gewisses Vorurteil gegen den ganzen Stand, und daher erklärt es sich, dafs die Mehrzahl der Ärzte auch noch in der Kaiserzeit Ausländer, vornehmlich Griechen und Orientalen waren, und häufig Freigelassene, wofür uns namentlich die Inschriften noch zahlreiche Zeugnisse darbieten (vgl. Marquardt, Privatleben d. Römer S. 153). Die Einträglichkeit des Berufes, welcher keinerlei Prüfung und nur eine sehr beschränkte Verantwortlichkeit kannte, brachte es mit sich, dafs sehr Unberufene, jeglicher Vorbildung Ermangelnde sich hinzudrängten, und dafs beliebte Ärzte bei ihren Krankenbesuchen von zahlreichen Schülern und Lehrlingen begleitet wurden (Mart. V. 9; Philostr. V. Apoll. VIII, 7, 14 p. 349). Eigene Hausärzte hielten sich nicht blofs die Kaiser und Angehörigen der kaiserlichen Familie, sondern auch sonst Privatpersonen, ebenso wie die Anstellung von Stadt- oder Gemeindeärzten auch zur Kaiserzeit etwas ganz gewöhnliches war; auch Truppenteile, Kollegien, Gladiatorenschulen und dergl. hatten in der Regel eigens angestellte Ärzte; der berühmteste Arzt des Altertums nächst Hippokrates, Galenus (131—201 n. Chr.), war längere Zeit in seiner Vaterstadt Pergamus Gladiatorenarzt. Gleichzeitig wurde es immer häufiger, dass sich Ärzte mit gewissen speziellen Krankheiten beschäftigten; nicht nur, dafs die innere Medizin mehr und mehr von der Chirurgie sich sonderte (vgl. Galen. X, p. 454 K), es gab auch schon Spezialärzte für Ohren, Zähne, gegen Brüche u. dergl.; und ganz besonders verbreitet waren die Augenärzte, welche ihre Salben (κολλύρια) mit eignen, meist Namen und Bestandteile des Heilmittels, sowie den Namen des Arztes enthaltenden Stempeln versahen, dergleichen sich noch weit über hundert, an den verschiedensten Punkten des römischen Reiches gefunden, erhalten haben. Abb. 21, publiziert in den Jahrb. des Ver. von Altertumsfr. in den Rheinland. Heft 57 S. 201 gibt ein Beispiel eines solchen; dieser Stempel (gefunden in der Mosel bei Trier) ist ein quadratisches Schieferplättchen, welches an jeder Seitenfläche in zweizeiliger Inschrift den Namen des Arztes und Heilmittels trägt: *Eugeni chlor(on) ad dolores ex o(culis). — Eugeni penicille post inpet(us lippitudinis). — Eugeni diarhodon ad sup(primendam) ur(iginem) ex o(culis). — Eugeni diamisus ad asprit(udinem).* Auf der obern quadratischen Fläche sind, leicht eingeritzt, die Namen der Medikamente wiederholt. — Ihre Heilmittel bereiteten auch die römischen Ärzte



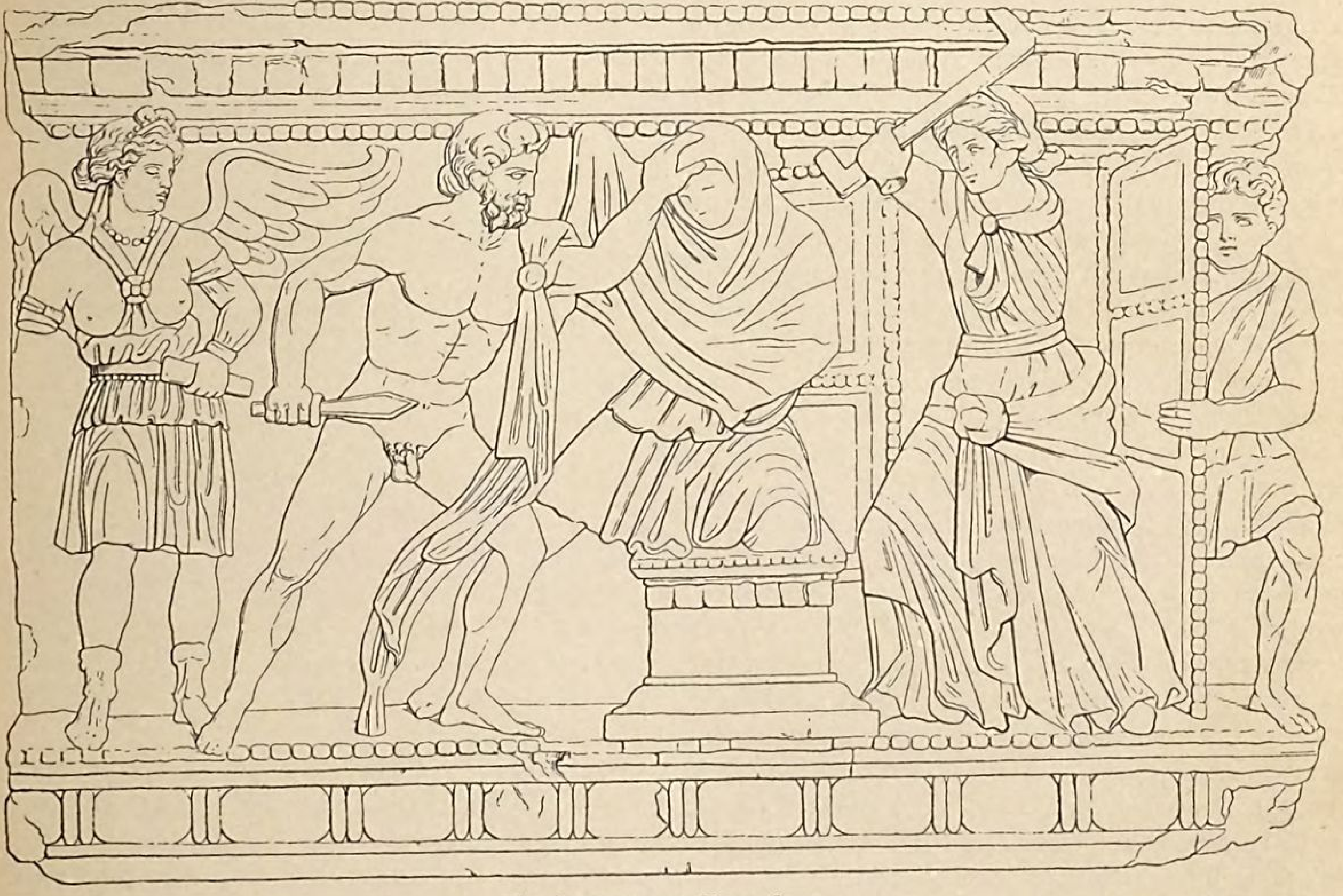
21 Ärztlicher Stempel.

in der Regel selbst und bezogen die Ingredienzien dazu von den Droguenhändlern, über deren Betrug und geschickte Fälschungen Plinius und Galenus vielfach Klage führen, weshalb gewissenhafte Ärzte womöglich an Ort und Stelle den Einkauf der Droguen en gros besorgten.

Litteratur verzeichnet bei Hermann, Griech. Privataltert. S. 351 ff.; Marquardt, Privatleben der Römer S. 749 f.; vgl. aufserdem Becker, Charikles III, 48 (Göll); Gallus II, 139 (Göll). Friedländer, Darstellungen a. d. röm. Sittengeschichte 5. Aufl. I, 298 ff. [Bl]

Agamemnon. Dafs in dem obersten Griechenfürsten trotz Prellers Widerspruch (Myth. II, 455) ursprünglich ein Gott stecke, der dem karischen Zeus verwandt war, wird nicht blofs durch die Benennung Ζεὺς Ἀγαμέμνων und dessen Verehrung in Sparta (Lycophr. 335, 1123, 1369 Tzetz.), sondern auch durch manche andere verstreute Spur in der Homerischen Dichtung wahrscheinlich: namentlich

das von Hephästos für Zeus gearbeitete Scepter (B 100), welchem man in Chaironeia im Bilde eines Speeres göttliche Ehre erwies (Paus. 9, 40, 5), den von Kinyras geschenkten Panzer und den Schild mit der Gorgo (Λ 20, 36). Sein Grabmal in Amyklai (Paus. 3, 19, 5) kann natürlich daran nicht irre machen. Indes hat sich die bildende Kunst nur mit dem Heerführer Agamemnon beschäftigt und auch dies nicht in hervorragender Weise. In den Scenen aus dem trojanischen Kriege ist er stets als Nebenperson behandelt, wenngleich mit der gebührenden Würde umkleidet; vgl. »Iphigeneia«, 1602 bekannte, von der Gattin ihm übergeworfene δίκτυον Ἄϊδου, aus welchem er vergeblich strebt sich loszumachen. Von der andern Seite stürzt Klytämnestra herbei, in den erhobenen Händen ein Hausgerät, wie es scheint, einen Fufsschemel, welchen sie dem Gatten auf das Haupt zu schmettern im Begriffe steht. (Man vergleiche die Mörserkeule auf der Vivenziovase im Art. »Iliupersis«.) Die Verräterin scheint soeben durch die geöffnete Saalthür, hinter welcher sie lauernd verborgen war, hereingestürzt zu sein; ein Sklave sucht sich hinter derselben dem schrecklichen Anblicke zu entziehen.



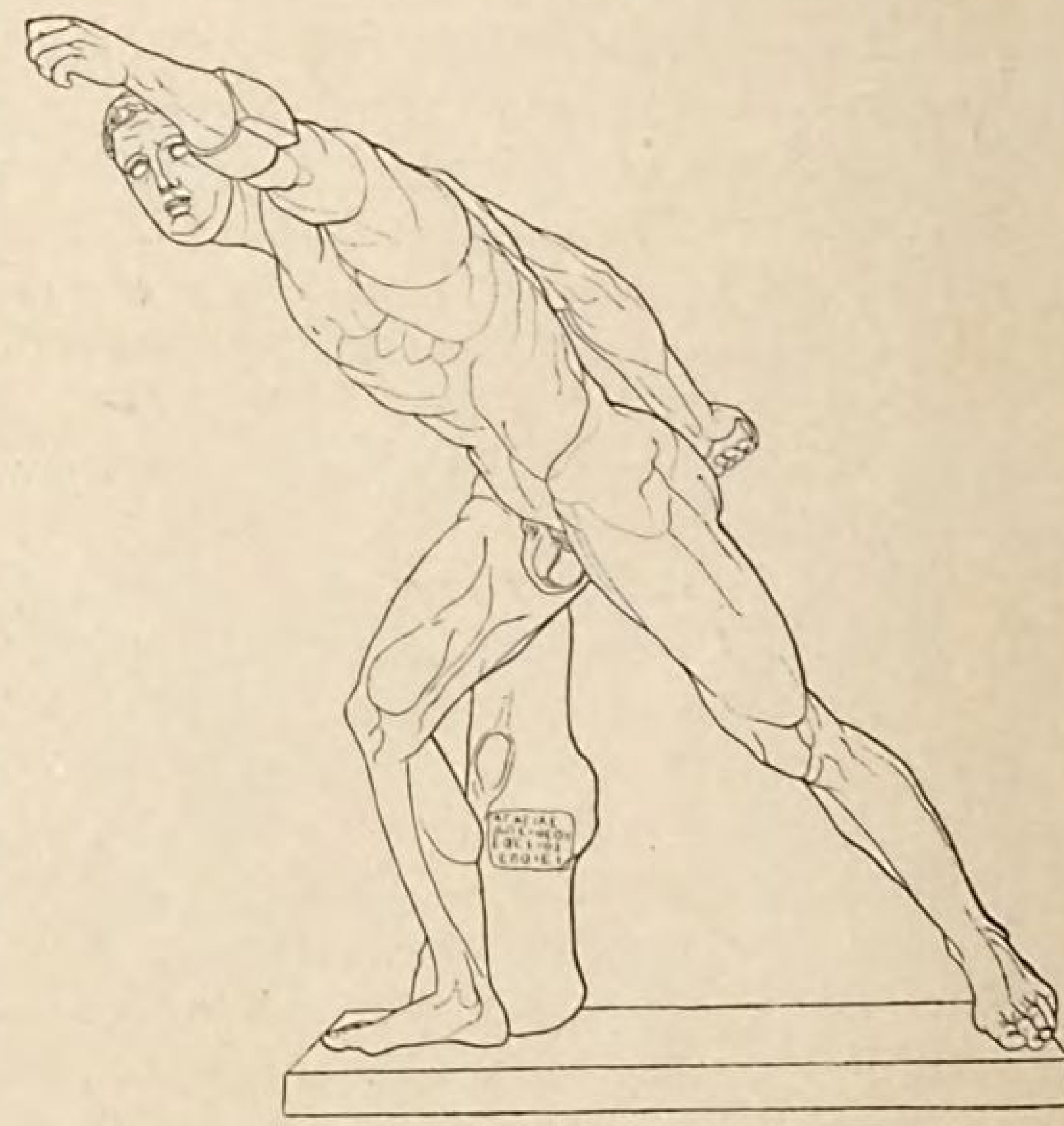
22 Agamemnons Ermordung.

»Ilias«. Sogar seine Ermordung, der einzige Akt, wo er als Hauptperson erscheint, gehört auffallenderweise zu den von der bildenden Kunst am seltensten dargestellten Gegenständen, auf älteren Vasen unsicher, unbezweifelt nur auf mehreren etruskischen Reliefs (Brunn, Urne etrusche p. 90—93), von denen wir die Aschenkiste in Paris nach Rochette mon. inéd. I, 29 hier (Abb. 22) wiedergeben. In dem Saale, der durch eine zweiflügelige Prachtthür angedeutet ist, hat sich eine verhüllte Männergestalt an den niederen Altar geflüchtet und diesen mit einem Knie bestiegen. Von links stürmt ein bärtiger Held heran, dem die Chlamys von der Schulter gleitet, mit gezücktem Schwerte, indem er den Flüchtenden mit der Linken schon am Haupte packt. Agamemnons Umhüllung ist das aus Aesch. Ag. Hinter Aigisthos aber erscheint die etruskische Erinys mit dem (hier fehlenden) aus der Scheide gezogenen Schwerte, es läfst sich nicht sagen, ob als Todesgöttin oder als rächende Furie. Das halbverhüllte Antlitz des ermordeten Agamemnon läfst wegen der Beschädigung die Züge nicht erkennen. — Die seltsame Vorliebe der Etrusker für grause Mordscenen auf Aschenurnen läfst sich vielleicht so erklären, dafs man in jenen furchtbaren Ausnahmen Trost und Beruhigung über das mildere Schicksal der auf friedliche Weise Geendeten finden wollte. Die Darstellung einer andern Urne (Ann. Inst. 1868 tav. IV, Brunn, Urne etrusche 85, 4) scheint näher mit der Erzählung des Äschylos zu stimmen; über Agamemnons Oberleib ist ein Gewand geworfen, das ἄπειρον ἀμφίβληστρον Ag. 1382; vgl. Eum. 635. ἐν

δ' ἀτέρμονι κόπτει πεδήσασ' ἄνδρα δαιδάλῳ πέπλῳ. Auch ist hier Klytämnestra allein die Mörderin, aber wieder mit der Fufsbank; Aigisthos fehlt. Doch ist gerade bei dieser auf einen beschränkten Raum angewiesenen Denkmälergattung eher eine Verkürzung ausgedehnterer Bilder, als der einfache Kern für spätere Entwickelungen anzunehmen. — Ein jüngeres Vasenbild bei Millin Peint. de vases I, 58 stellt eine Frau mit dem Beile heranstürmend dar, einen jugendlichen Helden mit Helm und Schild bewehrt neben einer Säule schon niedergesunken; schwerlich hierher zu ziehen.

Ungewifs bleibt die sagengeschichtliche Beziehung der Darstellung eines archaischen flachen Reliefs im Louvre, gefunden auf Samothrake, abgebildet bei Millingen Anc. ined. mon. II, 1 (Wieseler I, 39), welches als Bruchstück der Seitenlehne eines Sessels angesehen wird. Agamemnon, spitzbärtig und mit perückenartigem Haar, sitzt auf einem Stuhle, hinter ihm stehen Talthybios mit einem Hermesstabe und Epeios, beide nur mit der Chlamys behangen. Die Inschriften gehören den ältesten Alphabeten an. Epeios, der Verfertiger des hölzernen Pferdes, in der Ilias auch Ψ 665 als Faustkämpfer bewährt, galt späterhin als blofser Diener und Wasserträger der Atriden; vgl. Stesichoros bei Athen. X, 457. — In Polygnots Gemälde der Unterwelt steht Agamemnon neben Antilochos, einen Stützstab unter der linken Achsel und in der Hand eine Rute, ähnlich also wie die attischen Paidotriben in den Gymnasien; Paus. X, 30, 1. [Bm]

Agasias, des Dositheos Sohn, von Ephesos, nennt sich inschriftlich (am Baumstamm) der Künstler der zu Antium gefundenen, jetzt im Louvre befindlichen Marmorstatue des sog. borghesischen Fechters (Abb. 23). Der paläographische Charakter der Inschrift verweist denselben in das Ende der römischen Republik oder in den Anfang der Kaiserzeit. Der Fundort läfst schliefsen, dafs der Künstler für einen der ersten römischen Kaiser thätig war. Das Werk stellt einen im kräftigsten Anlauf mit Schwert und Schild gegen einen höher stehenden, wahrscheinlich zu Pferde sitzenden Gegner ankämpfenden Krieger dar, und zwar einen menschlichen Krieger, nicht etwa einen Heroen, wie die wenig ideale Gesichtsbildung beweist. Die Statue ist nicht als Teil einer Gruppe anzusehen, sondern als Einzelstandbild. Sie ist nämlich komponiert für die Betrachtung von allen Seiten, obgleich der Künstler selbst durch die Stellung der Inschrift den in Abb. 24 gegebenen Standpunkt als den Hauptstandpunkt bezeichnet hat. Deshalb ist auch der Schild, welcher den Kopf verdecken würde, nicht dargestellt, sondern durch die Handhabe nur angedeutet. Kunstgeschichtlich betrachtet, ist das Bildwerk einer der Ausläufer der durch Werke, wie den Laokoon, den sterbenden Fechter, die Reliefs vom Altare zu Pergamon bekannten kleinasiatischen Bildhauerkunst. Von dem Pathos freilich, welches uns in jenen Werken so mächtig entgegentritt, ist hier keine Spur mehr zu finden. Alles ist auf den rein äufserlichen Effekt hin gemacht. Der Künstler packt durch die Kühnheit der Stellung, so momentan erfunden wie nur möglich, blendet durch glänzende anatomische Formengebung und besticht durch eine virtuosenhafte Technik. Formell sowohl wie technisch steht das Werk gewifs hoch, auch die Kühnheit der Konzeption ist zu loben, eine höhere geistige Idee aber, ja selbst nur eine idealere Auffassung des menschlichen Körpers und seines Mechanismus

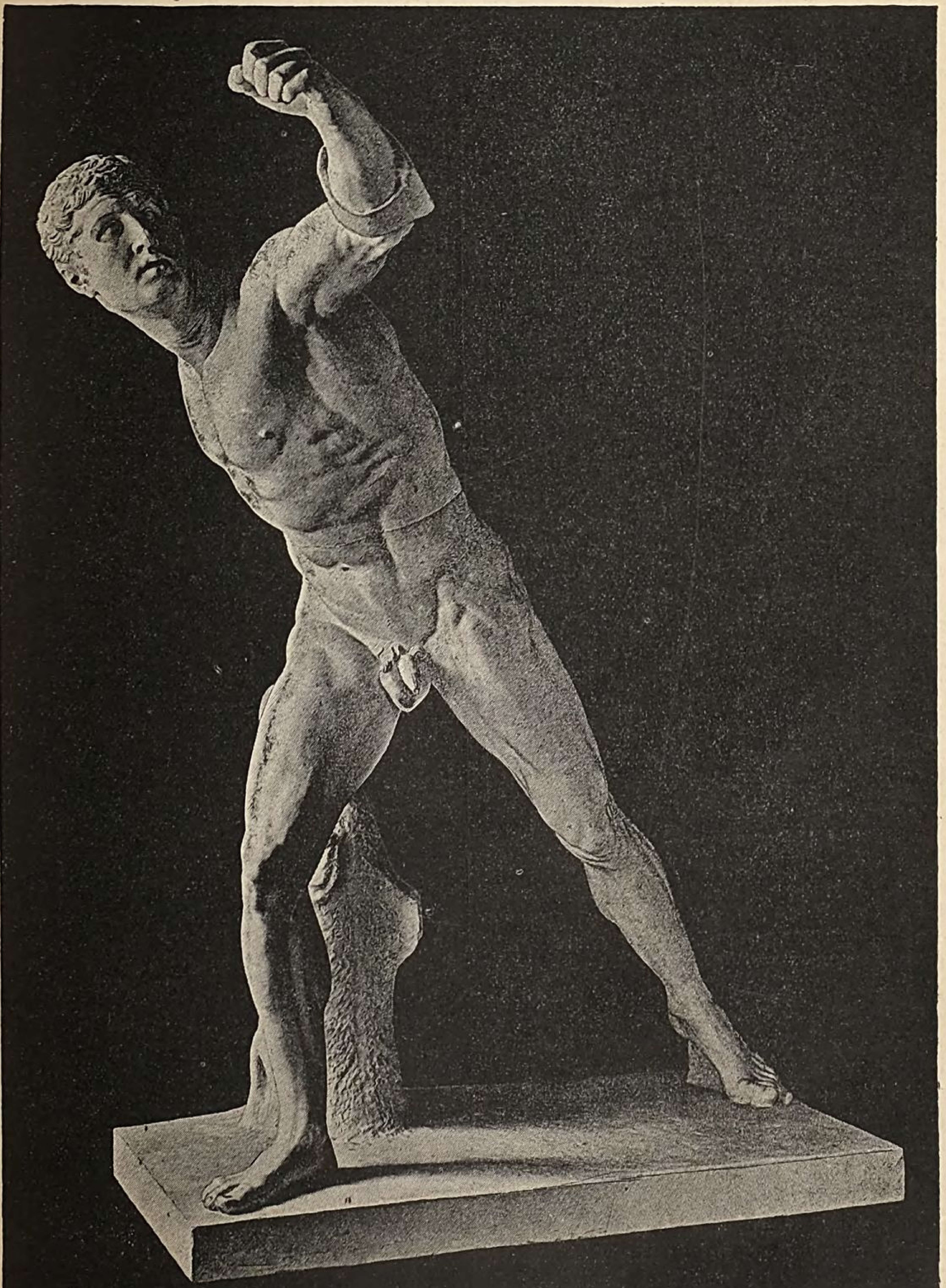


24

suchen wir vergebens. Nichtsdestoweniger ist das Werk für seine Zeit und besonders im Vergleich mit einer andern Arbeit, deren Künstler ebenfalls aus Kleinasien stammt und etwa derselben Zeit angehört, der sog. Apotheose des Homer von Archelaos (s. Art.), eine durchaus anerkennenswerte Leistung.

(Unsere Abbildung ist nach der Photographie eines Gipsabgusses hergestellt, aber leider nicht vom Hauptstandpunkte aus. Dennoch glaubten wir dieselbe nicht unterdrücken zu müssen, da eine bessere bisher noch nicht gegeben worden ist. Abb. 24 nach Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I, 48, 216.) [J]

Agathodaimon. Der »gute Geist« war ursprünglich wohl nur ein Hausgott, gleich den römischen Laren, wie die ihm nach Tische regelmäfsig dargebrachte Weinspende andeutet. Der Segen des Jahres bringt ihn in Verbindung mit Demeter und Kora und der abstrakteren Tyche, welche neben ihm zur Ἀγαθὴ Τύχη verstärkt wird. Letztere wird bekanntlich dann vom einzelnen Hause gleich der Hestia auf die ganze Gemeinde übertragen; daher



23 Der borghesische Fechter. (Zu Seite 22.)

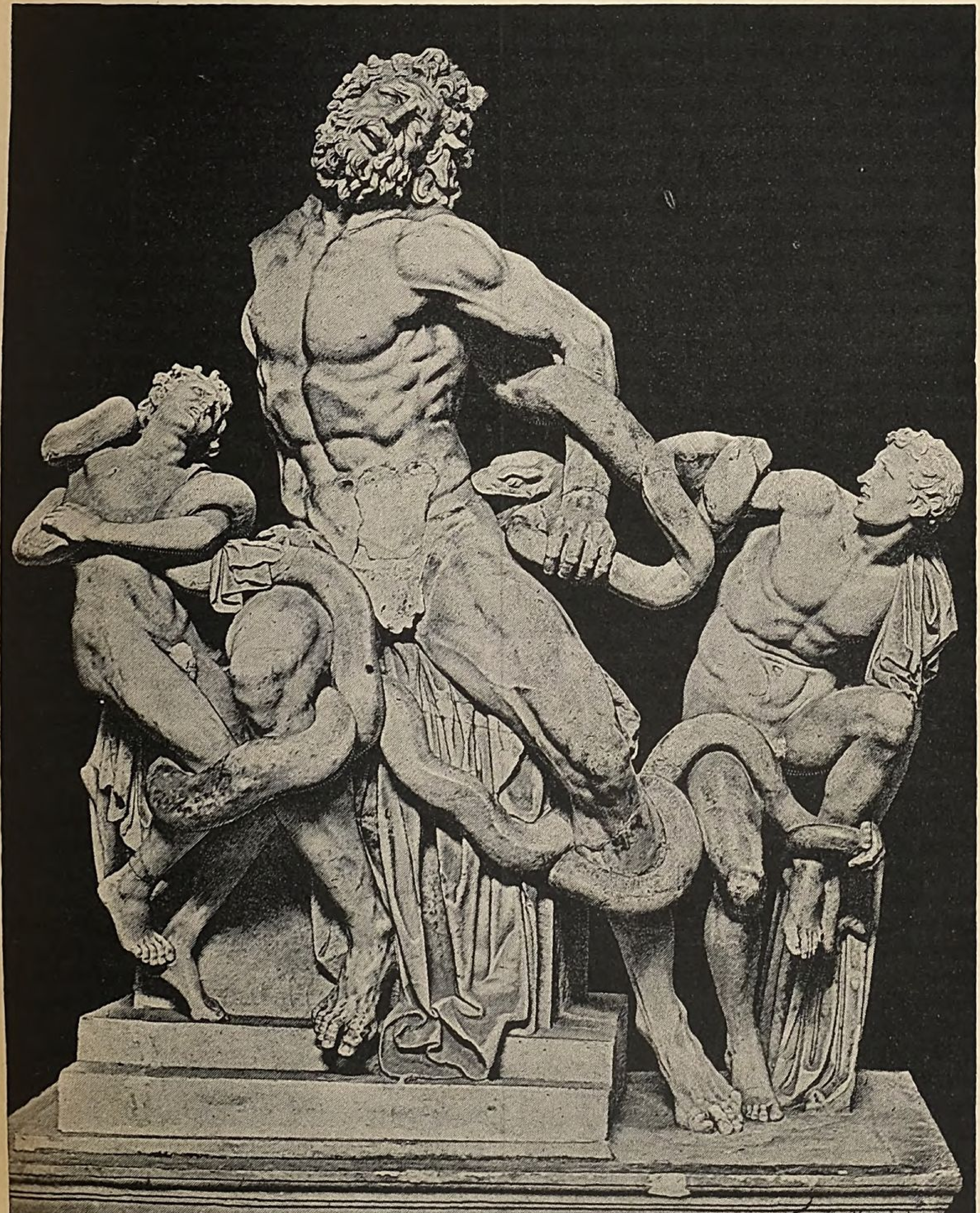
in Athen sogar viele Volksbeschlüsse ihrer Hut anempfohlen werden; s. »Tyche«. Gerhard, Ges. Abhandl. II, 21 ff. macht wahrscheinlich, dafs das älteste Symbol des Agathodämon die Schlange war, der Hausdrache, wie auch bei Ägyptern und Phönikern. Sanchuniathon bei Euseb. praep. ev. I, 10. Φοίνικες αὐτὸ [τὸ ζῷον, τὸν δράκοντα] Ἀγαθὸν δαίμονα καλοῦσιν. Lamprid. Elagab. 28. *Aegyptios dracunculos Romae habuit, quos illi Agathodaemones vocant.* Servius ad Verg. Georg. III, 417 *[serpens] gaudet tectis, ut sunt* ἀγαθοὶ δαίμονες, *quos Latini genios vocant.* Daher noch auf Kaisermünzen z. B. von Nero eine Schlange mit Mohn und Ähren umschlungen und der Umschrift ΝΕΟ(ς)ΑΓΑΘ(ος)ΔΑΙΜ(ων); vgl. Art. »Laren« und dort das Wandgemälde. In der Zeit griechischer Eigenbildung wich aber auch hier das Symbol zurück vor der Menschengestalt und sank zum blofsen Attribut herab. Zunächst freilich, mufs man annehmen, wurde die Leiblichkeit des Haussegens von dem Thonbildner, welcher Hausgötter schuf, in grobmaterieller Art versinnbildlicht: eine silenenartig feiste und schwerfällige Greisengestalt, häufig mit übergrofsem Zeugegliede, aber das Haupt geschmückt, lagert oder sitzt mit dem Füllhorn des Reichtumgebers im Arme neben einer meist bekleideten weiblichen Figur mit Schleier und Mauerkrone auf dem Kopfe. Kaum können die von Gerhard a. a. O. Taf. L zusammengestellten Figuren, rohe Thonware, auch Pluton und Kora benannt werden, da den Küchenidolen des niederen Volkes, welche für Brot im allerweitesten Sinne zu sorgen hatten, die dichterisch und künstlerisch abgeklärte Idee einer weltumfassenden Gottheit, welcher die höchsten Feste gefeiert wurden, fern bleiben mufste. Indes auch hier wirkte die rasche Kunstblüte Athens eine verjüngende Schöpfung, von der wir leider! keine deutliche Vorstellung gewinnen können. Würdige Formen zeigt ein Marmorwerk (von einem Grabe?) bei Schöne, Griech. Reliefs Nr. 109: Ag. inschriftlich als bärtige Figur im Mantel mit Füllhorn, daneben Tyche im Chiton und darüber einen Schleier, den sie mit der Rechten fafst. Praxiteles und Euphranor bildeten das Paar, jener in Marmor, dieser wahrscheinlich in Erz; Plin. 36, 20: *Romae Praxitelis opera sunt — Boni Eventus et Bonae Fortunae simulacra in Capitolio;* 34, 77 *[Euphranoris] simulacrum Boni Eventus dextra pateram, sinistra spicam ac papavera tenens.* An letzterer Stelle, vermutet Welcker, Griech. Götterl. III, 210, habe Plinius die Tyche nur zufällig ausgelassen; und in der That scheint die Verbindung beider Dämonen in griechischer Zeit regelmäfsig zu sein, wie auch in einem Heiligtum von Lebadeia, Paus. 9, 39, 4. Für die jugendlich schöne Gestalt der athenischen Tyche zeugt die Anekdote bei Aelian Var. Hist. IX, 39, ein Jüngling habe sich in das Bild verliebt. Für die Jugendlichkeit des Agathodämon scheinen direkte Zeugnisse zu fehlen; da jedoch beide athenischen Bilder in Rom an hervorragenden Orten aufgestellt waren, so wird ein Rückschlufs von den Darstellungen der Römerzeit auf sie erlaubt sein, vorausgesetzt dafs die bei Wieseler, Denkm. II, 942—944 gegebenen Kunstwerke zweifellos auf *Bonus Eventus* zu deuten sind. Eine Münze des Scribonius Libo (Abb. 25, nach Cohen méd. cons. pl. 36, 2) zeigt mit der Inschrift das etwas strenge und einem altertümlichen Hermes ähnlich gebildete Haupt eines Jünglings. Auf zahlreichen anderen Münzen der Kaiserzeit sehen wir die ganze nackte Jünglingsgestalt mit der Opferschale in der Rechten, Ähren und Mohn oder einem Füllhorn in der Linken. Ebenso wird (Rhein. Jahrb. 27, 47) Antinous unter Hadrian auch als Agathodämon dargestellt in seiner melancholischen Schönheit mit einer Schlange, die sich zur Seite emporringelt, und Früchten im Schurz, z. B. Bouillon II, 50. [Bm]



25

Agesandros, Polydoros und **Athenodoros,** Bildhauer von Rhodos. Sie sind uns bekannt aus Plinius N. H. XXXVI, 37 als die Künstler der berühmten Marmorgruppe des Laokoon, welche, im Jahre 1506 bei den Titusthermen zu Rom gefunden, jetzt eine Hauptzierde des Vatican bildet (Abb. 26 nach der Photographie eines Gypsabgufses). Die viel besprochene Plinius-Stelle lautet: *Nec deinde multo plurium (artificum) fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.*

Die Gruppe stellt Laokoon dar, wie er, umgeben von seinen zwei Söhnen, den tödlichen Biss der gottgesandten Schlange empfängt und auf den Altar niedersinkt. Laokoon trägt nicht das priesterliche Gewand, er ist aber als Priester mit dem Kranze geschmückt. Seine Bewegung ist eine ganz momentane, nur durch den Bifs der Schlange bedingte: er fühlt den Bifs oder Stich, sinkt vor Schmerz zusammen und schreit laut auf. Gegen den Feind wirkungsvoll anzukämpfen hat er weder moralische noch physische Kraft. Darum ist auch die jetzige Restauration des herausragenden rechten Armes, mit dem er gegen die Schlange ankämpft, falsch. Schon aus künstlerischen Gründen, um den harmonischen, dreieckigen Aufbau der Gruppe nicht zu stören, muss er mehr gebogen sein, wenn die Hand auch nicht auf dem Haupte lag, wie man wohl angenommen.



26 Laokoongruppe. (Zu Seite 24.)

In ähnlicher Weise gebogen hat man sich auch den ebenfalls restaurierten rechten Arm des jüngeren Sohnes zu denken. Weiter fortgeschritten als beim Vater ist die Situation bei eben diesem Sohne: eben entflieht ihm der letzte Atemzug, indem er dem Bisse der zweiten Schlange erliegt. Der ältere Sohn dagegen ist von den Windungen der Schlangen kaum umstrickt, angstvoll schaut er zum Vater empor und sucht sich gleichzeitig von den Fesseln der einen Schlange zu befreien. Mit Recht hat deswegen schon Goethe die Vermutung ausgesprochen, dafs dieser Sohn vielleicht dem Verderben entrinnen könne, eine Ansicht, welche unserer ältesten Quelle über die Sage, Arktinos, vollkommen entspricht, indem bei ihm nur ein Sohn zu Grunde geht. Dem entspricht auch die ganze Situation der Gruppe. Wie in der ältesten Sage, geht auch hier nur die Frucht des Verbrechens des Vaters, der eine Sohn, der gewissermafsen mitschuldig ist, nicht auch der andere zu Grunde. Vgl. Deutsche Rundschau 1881 S. 204 ff.

Über die Entstehungszeit der Gruppe ist viel gestritten worden: die einen setzen sie in die Zeit des Titus, die andern in die alexandrinische Zeit. Zu ersterer Ansicht gab die oben angeführte Plinius-Stelle Veranlassung, ferner die Annahme, dafs Vergilius die poetische Quelle der Künstler sei. Bei Plinius ist aber gar keine Zeitangabe gemacht. Es heifst, die Gruppe stehe im Hause des Titus, nicht aber, dafs sie für Titus gemacht worden sei und gar »*de consilii sententia*«: im Auftrage einer kaiserlichen Verschönerungskommission. Auch eine Abhängigkeit von Vergilius ist nicht nachzuweisen, im Gegenteil, denn beim Dichter werden beide Söhne getötet, in der Gruppe aber nur einer. Für die Zeitbestimmung sind wir also auf die Arbeit selber angewiesen und sie selber dokumentiert sich aufs deutlichste als ein Werk der alexandrinischen Zeit, auf welche schon äufsere Gründe hinweisen, nämlich: die Blütezeit der rhodischen Kunst fällt in die alexandrinische Zeit, ebenso ein Werk, welches die schlagendste Analogie zum Laokoon bietet, der sog. farnesische Stier (vgl. »Apollonios 1.«), und drittens war zur Zeit des Titus eine derartige Kunstleistung nicht mehr möglich.

Innerhalb der geistigen Entwickelung der griechischen Kunst nimmt der Laokoon eine ganz bestimmte Stellung ein. Die zweite Blütezeit der attischen Kunst, als deren Hauptvertreter wir Skopas und Praxiteles kennen, hatte die Darstellung des Pathos, und zwar des geistigen, nach verschiedenen Seiten hin ausgebildet. Beim Laokoon finden wir auch Pathos, aber ein rein physisches, welches uns jedoch durch die gewählte Situation und die Stellung der Söhne innerhalb derselben immer noch menschlich berührt. Zu Beginn der römischen Kaiserzeit war selbst dieses physische Pathos schon geschwunden, wie der sog. borghesische Fechter (vgl. »Agasias«) beweist. Dabei ist die Form, in welche die Künstler ihren Gedanken gossen, sowohl in der Gruppierung wie in der Bewegung, die denkbar kühnste, und man versteht nun, warum die Künstler *de consilii sententia:* »nach Entscheid ihrer Überlegung« arbeiteten. Eine derart einfach scheinende, in der That aber höchst komplizierte Zusammenstellung von drei Figuren bedurfte allerdings der Überlegung, um so mehr, als in dieser Art der Gruppierung die Künstler wohl schwerlich Vorgänger hatten. Denn unsere Gruppe ist die erste aus mehr als zwei Figuren bestehende, komponierte der griechischen Kunst, während alle früheren disponiert worden. Alle früheren mehrfigurigen Gruppen, waren sie nun im Giebel oder zu ebener Erde aufgestellt, zeigten mehr ein Nebeneinander, als ein Zueinander, und selbst komponierte Gruppen, welche schon eine engere Vereinigung von zwei Figuren zeigen, wie Eirene mit dem Plutoskinde oder Seilenos mit dem Bakchoskinde, gaben für unsere Künstler noch kein Muster ab. Ebenso wie die Gruppierung bedurfte auch die körperliche Form, in der die Situation auszudrücken war, einer allseitigen Überlegung und schliefslich auch die technische Wiedergabe dieser Form, die technische Herstellung überhaupt. Die technische Schwierigkeit wird dadurch nicht gemildert, dafs die Gruppe in Wahrheit aus mehreren Stücken, nicht »*ex uno lapide*« besteht. Daher kommt es denn auch, dafs, weil die Künstler auf die äufsere Form und die Technik so viel Wert legten, ja, um ihren Zweck zu erreichen, legen mufsten, das Ganze nicht den Eindruck einer rein der künstlerischen Phantasie entsprungenen Schöpfung macht, sondern mehr als ein auf gelehrtem, überlegtem Studium beruhendes Prachtstück erscheint. Dafs trotzdem aber das Werk eine hochbedeutende Kunstleistung ist, darf nicht geleugnet werden. Jedenfalls irren diejenigen, welche in neuerer Zeit versucht haben, das Verdienst unserer Künstler zu schmälern, ja ihnen selbst die eigene Erfindung haben absprechen und sie zu Plagiatoren des Gigantenfrieses zu Pergamon stempeln wollen. [J]

Agorakritos, Bildhauer von Paros, Schüler des Phidias. Er war der Liebling seines Lehrers, und dieser soll ihm bei Herstellung seiner Werke nicht nur geholfen, sondern ihm auch eigene Werke überlassen haben, um seinen Namen als Autor daraufsetzen zu dürfen. Kein Wunder deshalb, wenn die Angaben über die Autorschaft fast aller ihm beigelegten Werke schwankend sind. Selbst sein berühmtestes Werk, die Statue der Nemesis zu Rhamnus (Paus. I, 33, 2), wurde ihm ab- und dem Phidias zugesprochen, obgleich sein Name auf einem Blatte des Apfelzweiges in der Linken der Göttin inschriftlich angebracht war.

Nach anderer Version soll Phidias an der Statue wenigstens geholfen haben. Agorakritos soll nämlich die Nemesis umgestaltet haben aus einer Statue der Aphrodite, an der ihm Phidias geholfen, mit der er aber bei der Konkurrenz dennoch dem Alkamenes unterlag. Doch all diese Sagen sind wenig glaubhaft. Die kolossale Marmorstatue der Nemesis trug ein hohes mit Nikegestalten und Hirschen geziertes Diadem und hielt in der Rechten eine Schale, in der Linken einen Apfelzweig. Die Basis des Standbildes war mit einem Relief, die Zuführung der Helena zu Nemesis durch Leda darstellend, geschmückt. Über den Kunstcharakter des Agorakritos sind wir nicht näher unterrichtet, doch können wir aus den nahen Beziehungen zu Phidias und den schwankenden Berichten über die Autorschaft seiner Werke schliefsen, dafs er seinem Meister auch künstlerisch nahe stand. [J]

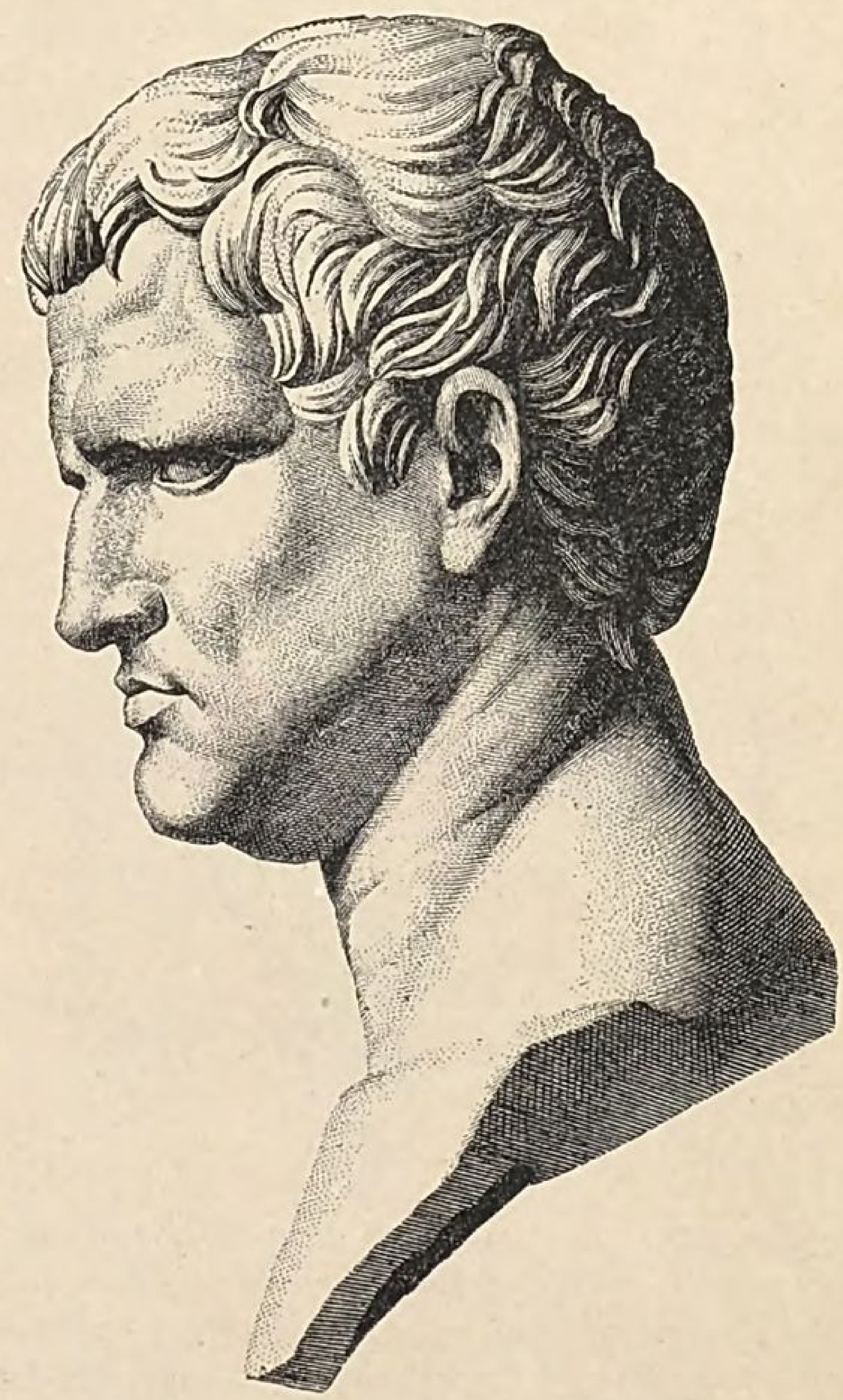
Agrippa, der Sieger von Actium, einer der Grundpfeiler der Alleinherrschaft des Octavian, mit dem er bekanntlich durch die Heirat der Julia in das nächste Verwandtschaftsverhältnis trat. Er starb 12 v. Chr., erst 51 Jahre alt. Plinius 35, 26 bezeichnet ihn, bei der Anerkennung seiner Verdienste auch durch Bauten und Pflege der Künste, als *vir rusticitati propior quam deliciis* und schreibt ihm finsteres Wesen *(torvitas)* zu, weil er in einer Rede gegen die Üppigkeit der Grofsen auftrat. Schon im Leben wurden ihm seiner hohen Stellung gemäfs viele Ehrenstatuen in Griechenland zu teil, unter anderen in Kerkyra und Lesbos, die angesehenste



27

in Athen, am Aufgange zur Akropolis, worüber s. ›Athen‹. In Rom selbst durfte er in dem von ihm erbauten Pantheon seine Statue (wahrscheinlich in Kriegsrüstung) neben die des Augustus setzen. Sein Bild wurde auch seit seinem dritten Consulat (27 v. Chr.) auf Münzen geprägt; so erscheint auf einer Erzmünze sein Haupt mit einer Schiffskrone umwunden (*insigne coronae classicae, quo nemo unquam Romanorum donatus erat,* Vellej. II, 81); auf der Rückseite Neptun mit Dreizack und Delphin. Hier nach einer Federzeichnung von dem Exemplare des Berliner Münzkabinetts. (Abb. 27.)

Die *torvitas,* welche bei dem schönen Kopfe der Münze angedeutet ist, erscheint noch stärker auf einem Onyx des Wiener Kabinetts Nr. 51 durch die niedergezogenen Brauen; übrigens ist die Physiognomie kräftig und voll; Kinn und Hals stark gebildet. — Dieser Typus wird als getreu bezeugt durch mehrere erhaltene Büsten und eine Kolossalstatue im Museo civico zu Venedig, welche vielleicht aus Griechenland stammt und den Seehelden über 10 Fufs hoch in heroischer Nacktheit darstellt. Agrippa schreitet nach rechts vor, mit gezogenem Schwert in der Rechten, während die Linke einen Delphin



28 Agrippa.

gefafst hält, wodurch seine Herrschaft über die Wogen symbolisch angedeutet wird. Die Statue ist jedoch zum gröfseren Teile von neuerer Ergänzung. Von untadeliger Erhaltung und meisterhafter Arbeit dagegen ist die Büste im Louvre Descr. Nr. 198 (abgebildet nach Visconti, Iconogr. Rom. pl. 8, 2), welche den eigentümlich finsteren Blick durch die gewaltigen Brauen nebst der gerunzelten Stirn wie in Erinnerung an Poseidon wiederspiegelt. (Abb. 28.) Eine gute Replik im Museo Torlonia Nr. 516 in Rom, eine andere in Florenz, Uffizi 48; ein Kolossalkopf im Kapitol, unter den Büsten. [Bm]

Ahnenbilder. Über die *imagines* der patricischen Geschlechter in Rom ist Hauptstelle Plinius 35, 5: *expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui unquam fuerat populus; stemmata vero liniis discurrebant ad imagines pictas.* Der Ausdruck *singulis armariis* ergibt nach Vergleich von Polyb. VI, 53 (der die Sitte bespricht): ξύλινα ναΐδια περιτιθέντες, dafs jedes Bild in einem hölzernen tempelartigen Gehäuse stand und dafs diese Schränkchen an der Wand befestigt und so geordnet waren, dafs Laubgewinde *(stemmata)*, wie bei unsern davon benannten Stammbäumen, den Zusammenhang und die Verzweigung des ganzen Geschlechtes durch ihre Linien deutlich

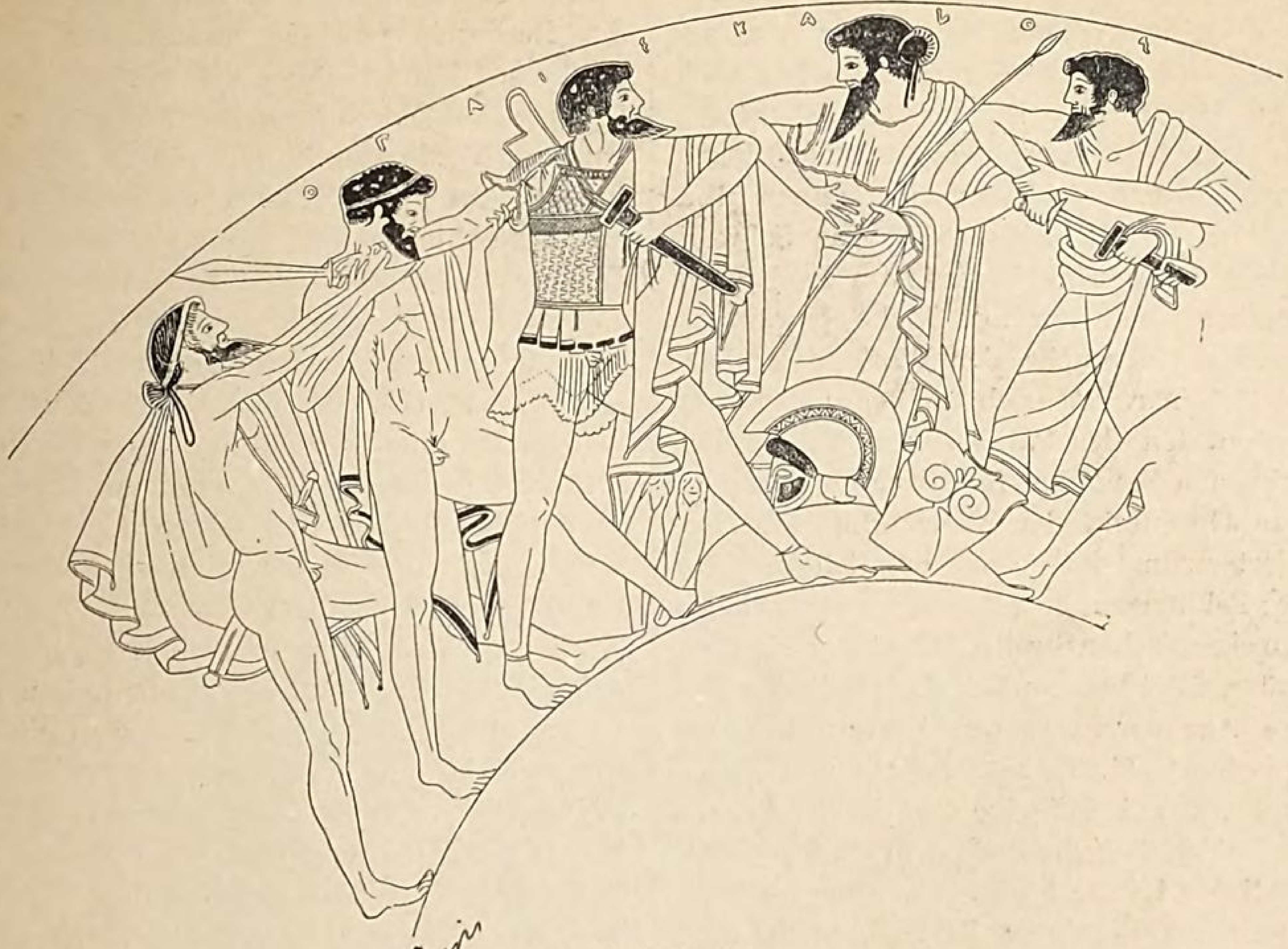


29 Römisches Ahnenbild.

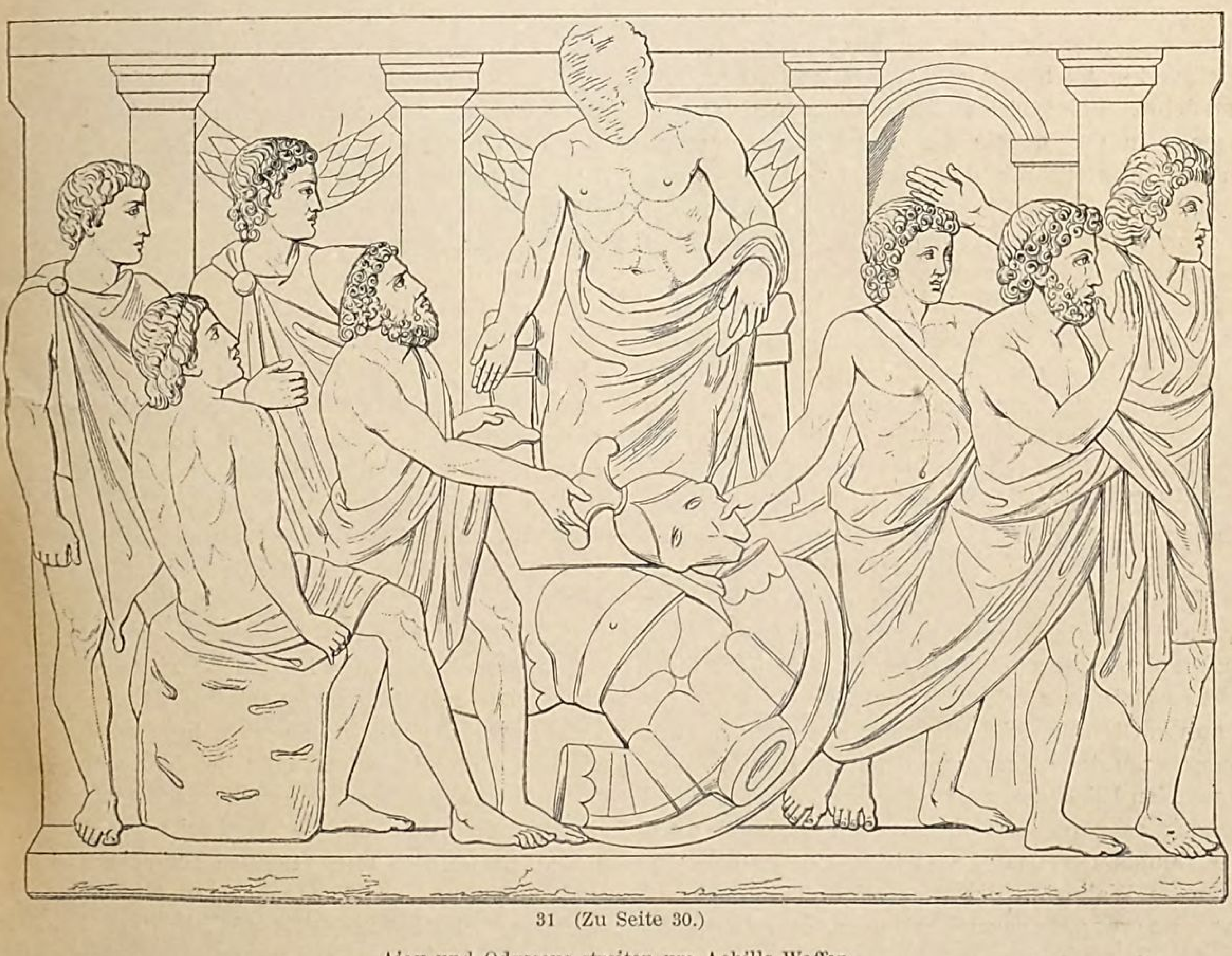
machten. Die Masken waren bemalt (Polyb. ὑπογραφή) und nach sicherer allgemeiner Vermutung in der Büstenform, welche bei den Römern an Stelle der Hermenporträte der Griechen dann auch für Erz und Marmor allgemein üblich wurde (Büste = bustum: 1. Verbrennungsort, 2. Grabstätte, 3. Grabdenkmal in solcher Form; Diez, Wörterb. S. 96). Ein im Lateran befindliches Grabdenkmal, welches wir nach Mon. Inst. V, 7 hier geben (Abb. 29), wird mit Recht als Nachbildung dieser Aufstellungsart angesehen, s. Benndorf und Schöne, Lateran S. 209, welche darauf hinweisen, dafs die Anfügung des Schulter- und Bruststückes notwendig war, um die Masken von verkleideten Dienern bei den Leichenbegängnissen über den Kopf ziehen zu lassen, bei der Nachbildung in schwereren Stoffen aber, als Wachs, in einem gewissen Mifsverhältnisse zu dem gewöhnlichen schmalen Untersatze oder Fufse der Büste steht. [Bm]

Aias, Telamons Sohn, genofs als Eponymos einer athenischen Phyle heroische Ehren; seine Statue stand mit den übrigen im Tholos, Paus. I, 5, 2; auf Salamis hatte er einen Tempel und darin eine Bildsäule aus Ebenholz, Paus. I, 35, 2. Ebenso befand sich auf dem Vorgebirge Rhoiteion bei Troja neben seinem Grabhügel ein Heiligtum mit einer Bildsäule, die Antonius (ihrer Schönheit halber?) nach Ägypten entführte, Octavian aber zurückgab, Strab. 595. Eine Erzstatue in Konstantinopel, die Christodor. v. 271 beschreibt, stellte ihn nicht, wie gewöhnlich (auch bei Homer) im reiferen Mannesalter vor, sondern ganz jugendlich und unbärtig, das Lockenhaar mit einer Binde zusammengehalten und ganz ohne Waffen. Sein Heldenleben im troischen Kriege bot aufserdem vielfachen Stoff zu künstlerischer Behandlung. Zwar seinen Abschied von Telamon und sein Würfelspiel mit Achilleus haben wir geglaubt unter »Mythologische Genrebilder« verweisen zu müssen. Die in den Kreis der Ilias fallenden Bildwerke werden unter diesem Artikel ihre Stelle finden. Eine hervorragende Rolle spielt er bei dem Kampfe um Achills Leiche (s. S. 9). Auch sonst erscheint er beim Kampfe Achills gegen Memnon (Paus. V, 22, 2) und bei der Totenklage um Antilochos, wo er nach Philostr. Imag. II, 7 an seinem wilden Blick (ἀπὸ τοῦ βλοσυροῦ, *torvo vultu* Ovid. Met. XIII, 3) kenntlich ist. Ein Mittelpunkt des Interesses wird er jedoch erst durch sein tragisches Ende.

Der Streit um die Waffen des Achilleus (ὅπλων κρίσις) war der Gegenstand eines Malerwettkampfes (ἀγὼν γραφικός) in Samos zwischen Parrhasios und Timanthes (Müller Arch. § 138, 3), wobei Letzterer siegte, Ersterer aber in einem mehrfach angeführten Witzworte über seine Niederlage scherzte, Plin. 35, 72. Er sagte nach Aelian. V. H. 9, 11: αὐτὸς μὲν ὑπὲρ τῆς ἥττης ὀλίγον φροντίζειν, συνάχθεσθαι δὲ τῷ παιδὶ τοῦ Τελαμῶνος δεύτερον τοῦτο ὑπὲρ τῶν αὐτῶν ἡττηθῆναι. Schon früher aber war die Streitscene beliebt, wie wir aus einer Anzahl von rotfigurigen Vasen strengen Stiles sehen, deren Deutung Brunn und Klein verdankt wird (vgl. Verhandl. der Philol. Versammlung Innsbruck 1874, S. 152—158). Am vollständigsten, feinsten und deutlichsten findet sich die Scene auf einem Bilde des Vasenmalers Duris, hier wiederholt aus Mon. Inst. VIII, 41 (Abb. 30). Die Mitte des Ganzen nimmt als Richter Agamemnon ein, von ihm aus für den Beschauer links Aias, rechts Odysseus. Aias hat soeben den Panzer des Achilleus ohne weiteres sich angelegt, nur das rechte Schulterstück ist noch nicht festgeschnallt. In diesem feinen Zuge, welcher die Überraschung bei dem eigenmächtigen Beginnen des Helden anzeigt, liegt auf einigen Wiederholungen des Bildes die einzige Andeutung des besonderen Vorganges, indem sogar die übrigen Waffen fehlen,



30 (Zu Seite 28.)



31 (Zu Seite 30.)

Aiax und Odysseus streiten um Achills Waffen.

welche hier allerdings auf dem Boden stehend beigefügt sind. Wir sehen den Helm über dem gewölbten Schilde, links die Beinschienen, rechts noch einen zweiten Panzer; es ist der θώραξ στάδιος, während der von Aias angezogene sich als Ringel- oder Schuppenpanzer (φολιδωτός) zu erkennen gibt. Als Odysseus nahet, hat Aias sofort das Schwert aus der Scheide gerissen und wird von zwei rasch herzuspringenden Gefährten mit Mühe gewaltsam am allzu raschen Gebrauche der Waffe gehindert. Odysseus, bedächtiger, ist noch nicht ganz so weit gekommen; von den des Parallelismus halber ihm zur Seite gegebenen Freunden fafst nur einer seinen Arm. — (Das Gegenbild der Vase bringt die unmittelbare Fortsetzung der Scene, nämlich die Abstimmung der Feldherren, in welcher Odysseus siegt.)

Auf diesen eigentlichen Streit, der fast zum Kampfe ausgeartet wäre, folgt bekanntlich das Gericht unter dem Vorsitze Agamemnons, wobei wahrscheinlich (Welcker, Epischer Cykl. II, 178) Arktinos mit Homer übereinstimmte, der λ 547 sagt: παῖδες δὲ Τρώων δίκασαν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη; gefangene Troer also, deren Sinn Athene leitete. Diese Situation ist deutlich erkennbar nur in einem Sarkophagrelief aus Ostia, hier nach Mon. Inst. II, 21 (Abb. 31). Vor einem architektonischen Hintergrunde von Säulenstellungen und Bogen steht der erhöhte Thronsessel Agamemnons, der sich eben erhoben und den Richterspruch verkündet hat, wie die Bewegung der rechten Hand lehrt. Sein Gesicht ist leider gänzlich abgestofsen, sein Körper, wie der aller übrigen, nur einfach im Unterteile mit dem Mantel verhüllt. Overbeck glaubt, dafs die Figur zu alt für Agamemnon sei, er möchte sie Nestor benennen; indessen darf man es mit den Proportionen solcher Sarkophagarbeit nicht allzu genau nehmen. Zu den im Vordergrunde liegenden Waffenstücken, Schild und Panzer, ist soeben Odysseus, kenntlich an dem Pilos, in energischer Haltung hingetreten und hat auch schon den jugendlichen Gefährten des rechts fortgehenden Aias veranlafst, den ergriffenen Helm wieder niederzulegen; ein Zug, durch den die Siegeshoffnung, mit welcher sich Aias' Freunde schmeichelten, in feiner Weise angedeutet wird. Die leidenschaftliche Erregung des Telamoniers selbst, der hier unbärtig, aber durch seine Körpergröfse über Alle hervorragend gebildet ist, malt sich nicht blofs in dem weitausgestreckten Arme, der einen Racheruf an die Olympier bedeutet, sondern auch in dem emporgesträubten Haare und namentlich in dem flammenden Blick der weit geöffneten Augen, wobei Overbeck sehr passend daran erinnert, dafs nach der Aithiopis der Arzt Podaleirios zuerst den aufsteigenden Wahnsinn des Aias erkannte: ὅς ῥα καὶ Αἴαντος πρῶτος μάθε χωομένοιο ὄμματα τ' ἀστράπτοντα βαρυνόμενόν τε νόημα (Welcker a. a. O.). Neben Aias geht ein bärtiger Gefährte, mit dem Ausdruck der Besorgnis und des Erstaunens, ohne Zweifel Teukros. Hinter Odysseus stehen zwei mit der Chlamys bekleidete jugendliche Begleiter. Den links ganz im Vordergrunde auf einem Steine sitzenden jungen Mann, der nur ein Gewandstück um die Hüfte geschlagen hat, nimmt Overbeck nicht ohne Wahrscheinlichkeit für den Vertreter der troischen Gefangenen, die als Geschworne fungierten.

Eine Silberschale mit gravierter Zeichnung bei Millin. G. M. 173, 629 (auch Overbeck 24, 1) gibt eine halbsymbolische Darstellung. Athene selbst in voller Rüstung sitzt zu Gericht, vor ihr liegen römische Waffen; zu ihren Seiten stehen Aias und Odysseus, beide redend und demonstrierend, letzterer mit fast komödienhaft lebendiger Geberde. Über ihm in den Wolken schwebt Nike in kleiner Figur, welche der Athene zu seinen gunsten zuzusprechen scheint.

Von Aias im Wahnsinn gab es ein berühmtes Gemälde des Timomachos (angeführt von Cic. Verr. IV, 60, 135), welches nebst seinem Gegenstücke, der über den Kindermord sinnenden Medea, nach Plin. VII, 126 Julius Cäsar für 80 Talente kaufte, um es in seinem Tempel der Venus Genetrix aufzustellen. Nach Welcker, Kl. Schr. III, 450 ist das Motiv aus Ovid. Trist II, 525 *(sedet vultu fassus Telamonius iram)* zu entnehmen: Aias vor sich hinbrütend über sein Ende. Auch auf der tabula Iliaca bohrt sich Αἴας μανιώδης das Schwert allein in die Seite, da Arktinos, deren Quelle, das Rasen unter den Viehherden noch nicht kannte. Letzteres führte erst Lesches in die Dichtung ein, dem Sophokles folgte. Nur einige Gemmen stellen den Helden unter den erwürgten Tieren vor. Von seinem Tode haben wir ein sehr ungewandtes, echt etruskisches Gemälde auf einer Vase (Mon. Inst. II, 8 und Overb. 24, 2), wo sich der Held (Inschr. ƸAΞIA) genau wie bei Sophokles in sein im Boden befestigtes Schwert gestürzt hat, nur dafs die Scene innerhalb des Zeltes vor sich geht. — Aias im Begriffe sich in sein Schwert zu stürzen, vor ihm Athene auf die getöteten Schafe tretend und ihm gebietend, hinter ihm ein geflügelter Dämon, etwa ein etruskischer Charon (aber ohne dessen abschreckende Häfslichkeit) oder der Wahnsinn (οἶστρος); Vasenbild Arch. Ztg. 1870, Taf. 45. [Bm]

Aineias. Dafs der Held der troischen Sage ursprünglich mit einem mythischen Charakter bekleidet war, der ihn in enge Beziehung zu der phönikischen Aphrodite setzte, läfst sich heutzutage kaum in undeutlichen Spuren mehr nachweisen; doch deuten seine Abstammung, der Besitz der göttlichen Rosse, namentlich aber mehrere Tempelgründungen und Heiligtümer an Küstenorten darauf hin. Vgl. Welcker, Griech. Götterl. III, 258; II, 700. Selbst in Argos stand seine eherne Bildsäule bei einem Delta

genannten Platze, dessen Legende Paus. II, 21, 2 nicht mitteilen will, weil sie ihm nicht gefiel. Doch trat dies Alles in Schatten gegen die Homerische Dichtung, wo Äneas unter den troischen Helden nur zweiten Rang behauptet. Auf Kunstwerken erscheint er demgemäfs in gröfseren Scenen als Nebenfigur, oft nicht sicher bestimmbar. Seine Rettung durch Aphrodite (E 312) ist nicht sicher nachgewiesen; seine Verwundung durch Diomedes will man auf einem pompejanischen Wandgemälde erkennen (Helbig, Wandgemälde der campan. Städte Nr. 1383). In welchen Zusammenhang ihn Parrhasios auf einem Gemälde (Plin. 35, 71) mit Kastor und Pollux gebracht hatte, ist nicht klar. Dagegen ist seine Flucht aus Ilion schon früh ein beliebter Gegenstand auf älteren Vasenbildern, besonders aber in römischer Zeit, nachdem die Sage seit Julius Cäsar zu höchster Bedeutung gelangt war. Für zusammenfassende Darstellungen sehe man unter »Iliupersis«, besonders die dort abzubildende tabula Iliaca, welche seinen Auszug nach Stesichoros' Dichtung als Mittelpunkt des Ganzen behandelt. Von Einzeldarstellungen kehrt bei mindestens einem Dutzend schwarzfiguriger Vasen stets derselbe Typus wieder: Anchises hockt auf des Äneas Rücken und wird von ihm unter den Knien oder unter den Schenkeln festgehalten. Askanios ist nicht immer dabei, öfters aber mehrere knabenhaft gemalte Männer, um die Genossen (οἰκετῶν παμπληθία) anzuzeigen, welche als gemeine Sterbliche kleiner sind. Kreusa folgt meistens dem Gemahl; voran schreitet aber häufig noch Aphrodite, den Weg weisend und winkend (nach Quint. Smyrn. 13, 326 Κύπρις δ'ὁδὸν ἡγεμόνευε, Tryphiod. 651 Αἰνείαν δ'ἔκλεψε καὶ Ἀγχίσην Ἀφροδίτη). Aufzählung bei Overbeck, Her. Gal. 656. Wir geben zur Probe aus Gerhard, Auserl. Vas. Taf. 231, 1. (Abb. 32.) Äneas ist behelmt und gerüstet; er führt einen Speer in der Linken, während er mit der andern Hand den Vater hält. Dieser ist als König durch das Scepter in seiner Rechten bezeichnet; auch trägt er in dem weifsen Haar ein Stirnband. Iulos nackt schreitet voran und blickt nach der Mutter Kreusa zurück, welche hinter Äneas noch still steht. Ihr scheint die gegenüberstehende Aphrodite, in besterntem Kleide, Mut einzusprechen. — Eine einzige bekannte rotfigurige Vase zeigt denselben Unterschied, wie alle Gemmen und Münzen, dafs nämlich Anchises auf des Sohnes Schulter sitzt und zwar in ziemlich steifer Stellung; Overbeck, Her. Gal. 27, 12. Über die Münze von Aineia s. »Münzkunde«; ähnlich, doch weniger charakteristisch sind die von Neu-Ilion und Segeste, auch die von Julius Cäsar (welche wir hier nach Cohen méd. cons. pl. XX, 9 geben, Abb. 33), wo Äneas selbst ein Palladion trägt, u. a. Spätes Marmorrelief in Turin, Overbeck 27, 16. Ganz vereinzelt steht eine buntfarbige Vase bei Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenbilder 45, 1, wo der kahlköpfige Vater als Blinder tastend mit dem Stabe von dem jugendlichen Sohne am Arme geführt wird. Von pompejanischen Wandgemälden müssen wir wohl die bekannte Karikatur erwähnen, welcher gleich allen späteren Darstellungen die Münze von Aineia zum Vorbilde diente: die drei Personen haben Hundeköpfe, dazu Schwänze und Füfse von Hunden. Eine ernsthafte Scene aus bemaltem Thon von flüchtiger Arbeit, aber doch vielleicht unter den Penaten aufgestellt ebendaher, sowie eine Thonlampe im Kircherianum in Rom, abgeb. bei v. Rohden, Terrakotten von Pompeji S. 48 und Taf. 36, 1, auch besprochen Arch. Ztg. 1872 S. 120, wo vermutet wird, dafs das Original in der Statuengruppe zu suchen sei, welche Augustus auf seinem Forum aufstellen liefs, Ovid. Fast. V, 563: *Aenean oneratum pondere sacro*. Das Bild des Äneas, welches Varro im ersten Buche seiner Imagines gab, entlehnte er von einer alten Brunnenstatue in Alba, wo (nach Jo. Lyd. magistr. I, 12, p. 130 Bonn) der Held als römischer Krieger im historischen Kostüm mit Erzhelm, Ringelpanzer, kurzem Breitschwert an der linken Seite, doppeltem breitspitzigen Wurfspiefs rechts, schwarzen gewebten Beinschienen und Halbschuhen *(crepidae)* dargestellt war. Nach vergilischen Motiven vielleicht waren gebildet die von Christodor Ecphr. 145 beschriebenen Erzstatuen des Äneas, strahlend und klug, und der Kreusa, welche weinend über Ilions Untergang sich verhüllte. Mit Dido kommt Äneas



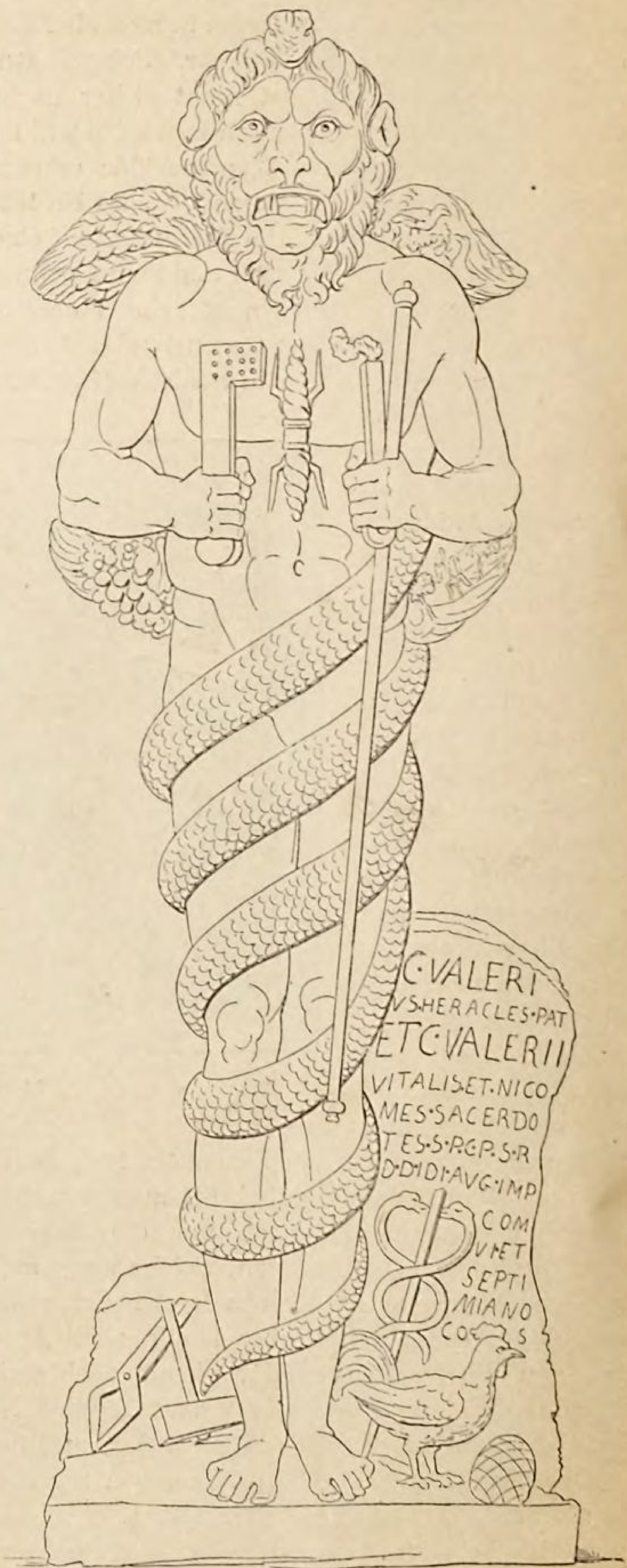
32 Äneas' Flucht.



33

vor auf einem pompejanischen Gemälde (Helbig 1381) und auf einem Mosaik aus Halikarnassos (Bull. Inst. 1860, 105). Später hatte man auch Statuen der Dido, die sich ermordet. Illustrationen zu Vergil bietet die berühmte Handschrift im Vatican, herausgegeben von A. Mai 1835. (Einiges daraus bei Millin G. M. 643—652.) Die Sau von Alba mit 30 Ferkeln auf dem vaticanischen Altar des Augustus, auf Kaisermünzen und Gemmen. Beachtenswerter sind die Linienzeichnungen einer schön gravierten pränestinischen Cista mit Darstellungen der Kämpfe der Rutuler und Trojaner, von Turnus Fall, und auf dem Deckel Äneas und Latinus das Bündnis schliefsend; abgeb. Mon. Inst. VIII, 7, 8, erläutert von Brunn, Annal. 1864, 356. [Bm]

Aion, der Gott des immerwährenden Wandels der Zeit, ist nur eine mystische Abstraktion später Philosophen, der Gnostiker und Neuplatoniker, spielte aber auch in den Mysterien des Mithras (s. Art.) eine gewisse Rolle. Während bei Eur. Heracl. 900 αἰών (das Menschenleben, *saeculum*) in poetischer Personifikation ein Sohn des Kronos und Genosse der Moira genannt wird, so wird er nachher dort zu der bewegenden und mefsbaren Kraft in dem unbeweglichen und unendlichen Chronos. Während aber der letztere trotz der Beschreibung seiner eigentümlichen Gestalt (geflügelte Schlange mit einem Menschenkopf zwischen Stier- und Löwenkopf) nirgends vorkommt, scheint Äon förmliche Verehrung genossen zu haben, da sich sein Bild mehrfach in Mithrashöhlen vorgefunden hat. Es wurden auch Hymnen auf ihn gedichtet. Quint. Smyrn. XI, 194 läfst ihn den unvergänglichen Wagen des Zeus verfertigen. Sein Bildnis wird von dem späten Philosophen Damaskios bei Phot. bibl. cod. 242 p. 1049 ziemlich vag geschildert: ϑεσπέσιον δή τι καὶ ὑπερφυές, οὐ γλυκείαις χάρισιν, ἀλλὰ βλοσυραῖς ἀγαλλόμενον, κάλλιστον δ' ὅμως ἰδεῖν, καὶ οὐδὲν ἧττον ἐπὶ τῷ βλοσυρῷ τὸ ἤπιον ἐπιδεικνύμενον; doch hat Zoega, Abhandlungen S. 185 ff. auf ihn mit gröfster Wahrscheinlichkeit eine mehr als zehnmal vorhandene Statue bezogen, welche einen schlangenumwundenen geflügelten Mann mit Löwenkopf vorstellt. Wir geben das beste und vollständigste, im Mithräum in Ostia gefundene Bild (Abb. 34) nach Lajard, Recherches sur Mithra pl. LXX (woselbst auf den folgenden Tafeln auch die andern abgebildet sind), und folgen Zoegas deutender Beschreibung. Die etwa 5 Fufs hohe Statue hat einen Löwenkopf von furchtbarem Ansehen, dessen Rachen, wie Kronos seine Kinder, Alles zu zermalmen droht; die im übrigen menschliche Gestalt ist eng umwickelt von den Kreisen der Schlange, deren Kopf mitten auf dem des Löwen aufliegt. Zwei kleine Flügel ragen über die Schultern, zwei andre liegen an den Hüften. An jedem ist auf der inneren Seite ein Sinnbild für eine der vier Jahreszeiten. »An dem Flügel der linken Schulter findet sich eine Taube in einem Nest von Zweigen sitzend und ein Schwan, der den Hals nach ihr ausstreckt. Der Vogel in dem Nest ist ein schönes



34 Äon.

Symbol des Frühlings, und die Taube und der Schwan, Begleiter der Aphrodite und des Apollo, sind eine reizende Ankündigung von dem Erwachen der Natur. Der Flügel rechts ist ganz mit Ähren überzogen und der darunter hat eine Weintraube

mit Blättern. Endlich an dem der linken Hüfte ist eine Rohrpflanze, ein gewöhnliches Sinnbild des Winters, und zwei Lorbeerbäumchen, welche immer grünend die Rückkehr der besseren Jahreszeit versprechen. Mitten auf der Brust der Statue sieht man einen Blitz in senkrechter Richtung, ein Sinnbild der Luft, welche die Erde befruchtet, angemessen dem Gott, der gewöhnlich Frugifer hiefs (Arnob. disput. 6 p. 86) und auf den vielleicht die Benennung Bronton in einer Mithrasinschrift geht.« Die Arme sind gebogen, die Beine geschlossen wie bei Osiris. Der Schlüssel in der rechten Hand soll ein »Sinnbild der Pforten der Sonne« sein, ebenso die Fackel in der linken; die Mefsstange scheint das Zeitmafs zu bedeuten, da sie in andern Bildern durch eine hinanlaufende Spirallinie in 12 Abschnitte geteilt wird. Die Schlangenkreise werden auf das Umrollen der Jahrhunderte gedeutet; sie erinnern an Orpheus Argon. 13, wo Eros als von Kronos unter unermefslichen Umwindungen (ἀπειρεσίοισιν ὑφ᾽ ὁλκοῖς) erzeugt genannt wird. Andere bringen die Schlangen mit der gewundenen Sonnenbahn in Verbindung. Die an der Stütze angebrachte Weihinschrift wird gelesen: *Cajus Valerius Heracles pater et Caji Valerii Vitalis et Nicomes Sacerdotes Sua Pecunia Constituerunt Pro Salute Reipublicae DeDicatum Idibus Augustis Imperatore Commodo VI et Septimiano Consulibus.* Sie lehrt, dafs sie im 6. Consulat des Commodus, also 190 n. Chr. verfertigt ist. Daneben ist, wie bei den *signis pantheis*, Hammer und Zange des Hephästos mit dem Heroldstabe des Hermes, dem Hahne des Asklepios und dem Pinienapfel des Attis verbunden. — Die andern Bilder zeigen einige Variationen, mehrmals zwei Schlüssel, ohne die Mefsstange; auch nur zwei grofse Flügel; oder der Gott steht auf der Weltkugel u. dergl. Lajard in Ann. Inst. XIII, 170 hält die Bilder für Darstellungen des Mithras selbst. [Bm]



35 Aeschines.

Aischines, der Redner. Sein Bild wurde von Visconti Iconogr. gr. pl. 29, 3, 4 in einer Büste mit Namensinschrift nachgewiesen (der eine andere mit Inschrift bei Millingen Uned. mon. II, 9, 10 völlig entspricht), ferner in einem Medaillon, wo er das Gegenstück zu Demosthenes bildet. Seitdem ist eine hervorragende Marmorstatue aus Herculaneum, aufgestellt in Neapel, als sein Porträt erkannt (Abb. 35). »Den robusten Bau freilich, der dem Aeschines nachgerühmt wird und ihn bestimmt haben soll, Soldat zu werden, merkt man nicht, dagegen stimmt die Haltung der Arme mit unseren Nachrichten überein. Wir wissen nämlich, dafs die ältere, bescheidene und züchtige Weise, den rechten Arm unter dem Mantel zu tragen, zwar im allgemeinen zur Zeit des Aeschines abgekommen war, dafs dieser selbst aber sie beibehielt (Plut. vit. X. oratt.). Aeschines scheint auch auf der Rednerbühne nichts Freies und Ungebundenes gehabt zu haben, vielmehr um eine feinere äufsere Erscheinung besorgt gewesen zu sein.« (Friederichs, Bausteine S. 302.) Von einer Erzstatue in Konstantinopel sagt Christodor in seiner poetischen Beschreibung, dafs er »die Rundung der bärtigen Wangen zusammenzog« (v. 14 λασίης δὲ συνείρυε κύκλα παρειῆς), ein Ausdruck, welcher ebenfalls die gespannte Haltung der Gesichtszüge andeuten soll. [Bm]

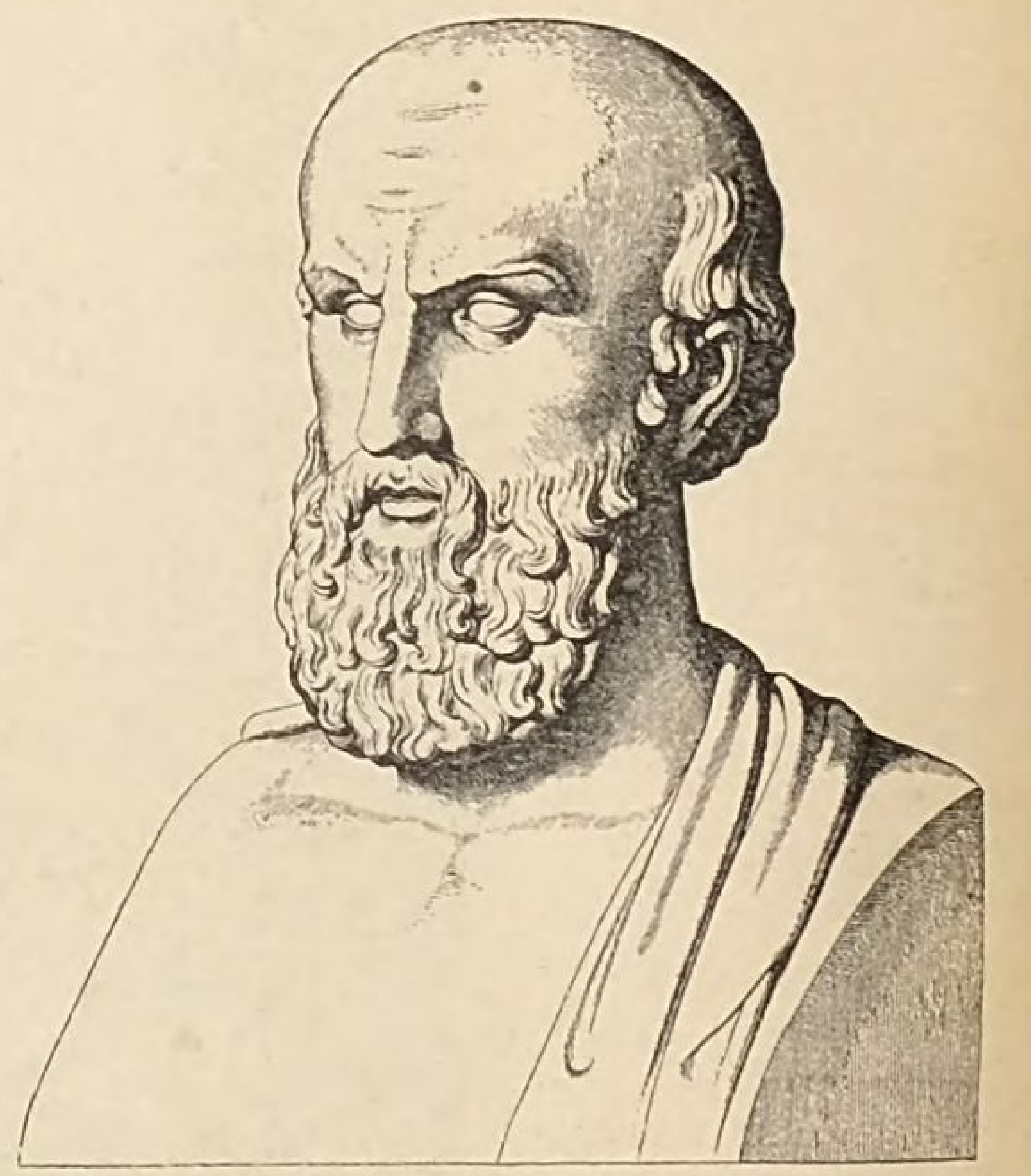
Aischylos. Des Dichters Bildnis prangte in Athen schon auf dem Gemälde von der Schlacht bei Marathon in der Poikile (Paus. I, 21, 3). Um Ol. 110 wurde auf des Redners Lykurg Antrag ihm ebenso wie dem Sophokles und Euripides eine Erzstatue im Theater des Dionysos errichtet (Plut. vit. X oratt. p. 841). Seine Züge sind uns zuerst bekannt geworden durch eine Glaspaste im Kabinett Stosch, welche Winckelmann, Mon. Ined. I, 167 vermittelst der sonderbaren Sage über den Tod des Dichters richtig deutete. Aeschylos soll bekanntlich in Gela dadurch gestorben sein, dafs ein Adler eine Schildkröte aus der Höhe auf den kahlen Schädel des Dichters fallen liefs. Die Entstehung dieses Märchens mufs wohl auf eine der erhaltenen ähnliche



36

bildliche Darstellung — vielleicht ein Grabrelief — und dessen harmlose oder scherzhafte Mifsdeutung (etwa eines Komikers) zurückgeführt werden. Göttling, de morte fabulosa Aeschyli, Jena 1854, macht in ansprechender Weise wahrscheinlich, dafs die Darstellung eine Apotheose in symbolischer Form enthalte: die χελώνη d. h. die Lyra erhebt sich auf den Adlerfittigen der Poesie zum Himmel, während der Dichter in der Gabe des Dionysos schwelgt (Abb. 36). Nach der schlagenden Ähnlichkeit mit dieser (hier stark vergröfserten) Paste hat Melchiorri, früherer Vorstand des capitolinischen Museums, eine daselbst befindliche grofse Büste (Abb. 37, nach Mon. Inst. V, 4) als Aeschylos' Bildnis erkannt und fast allseitige Zustimmung erfahren. Der Kopf macht durchaus den Eindruck einer grofsartigen und bedeutenden Persönlichkeit. Der charakteristische hohe und kahle Schädel, die Furche über der Nasenwurzel und die Herabsenkung der Stirnhaut über die inneren Augenwinkel deuten ebenso sehr auf gespanntes Denken wie auf festen Willen. Vgl. Welcker, Alte Denkm. V, 96; II, 337. [Bm]

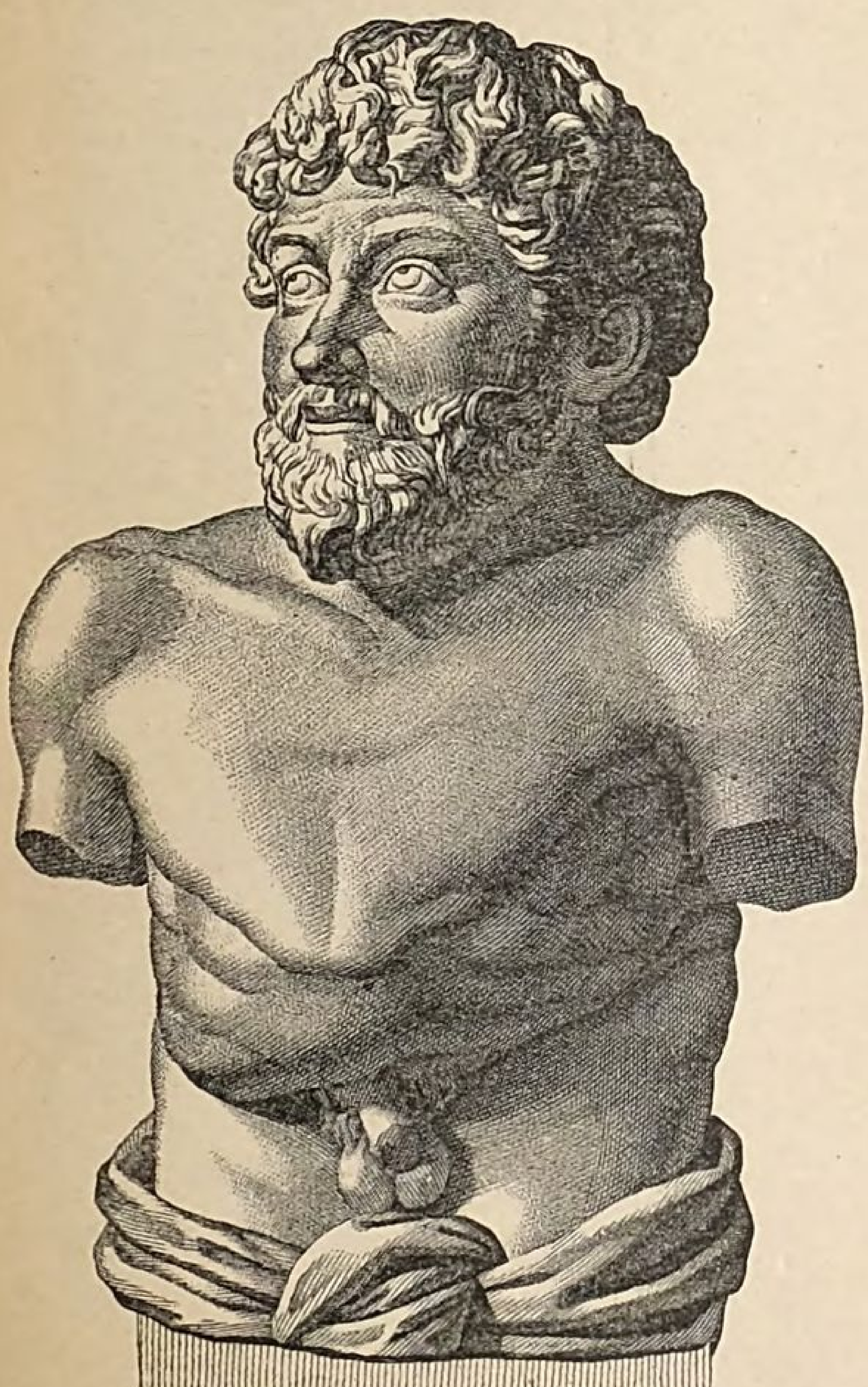
Aisopos, der Fabeldichter. Von ihm sagt zwar erst Planudes in einer Lebensbeschreibung: φοξὸς ἦν . . . σιμὸς τὸν τράχηλον — προγάστωρ, βλαισὸς καὶ κυφός, aber sicher doch nach älterer Tradition und Vorstellung, auf welche auch sonstige Angaben der Alten hindeuten. Dafs ihm in Athen eine Statue errichtet war, gibt Phaedrus epilog. l. II, 1 an: *Aesopi ingenio statuam posuere Attici;* Agathias in der Anthol. Anall. III, 45 n. 35 erwähnt, dafs sie vor denen der sieben Weisen stand; und Tatian,



37 Aeschylus.

adv. Gr. 55 p. 120 sagt von einem Bilde des Aesop von Aristodemos, es sei beinahe so berühmt wie die Fabeln. Visconti bemerkt nicht übel, dafs, da Aristodemos nach Plinius' Erwähnung 34, 86 allenfalls ein Schüler des Lysipp sein konnte, Agathias, einer vulgären Tradition folgend, die berühmte Statue mit Unrecht dem Lysippos anstatt dem Aristodemos zugeschrieben habe. — Der Charakteristik eines Verwachsenen entspricht nun — versteht sich als Idealbild, nicht als ikonisches Porträt — in originellster Weise eine Halbfigur in Villa Albani (Visconti Icon. gr. pl. 12) mit verstümmeltem Leibe und dabei doch klugem Gesichtsausdrucke, so sehr, dafs kein Zweifel übrig bleibt. (Abb. 38.) »Das Charakteristische der Büste liegt darin, dafs sie einen häfslichen Krüppel darstellt, der aber nicht leidend und gedrückt ist, sondern frei sein kluges Gesicht emporhebt. Der Fabeldichter, zumal der griechische Fabeldichter, konnte nach der Natur seiner Dicht-

gattung nicht als eine idealere Gestalt dargestellt werden, denn es sind im Vergleich zu den anderen Dichtgattungen niedrige Dinge, mit denen er sich beschäftigt. Aufserdem ist die griechische Fabel nicht episch, sondern didaktisch, und zwar spricht sie ihre Lehren und Warnungen nicht direkt und offen aus, sondern unter der Form von witzigen und sinnigen Erzählungen, es fehlt ihr der freie und männliche Ton, sie sucht es vielmehr klug, ja schlau anzufangen, um ihren Zweck zu erreichen.



38 Aesop. (Zu Seite 34.)

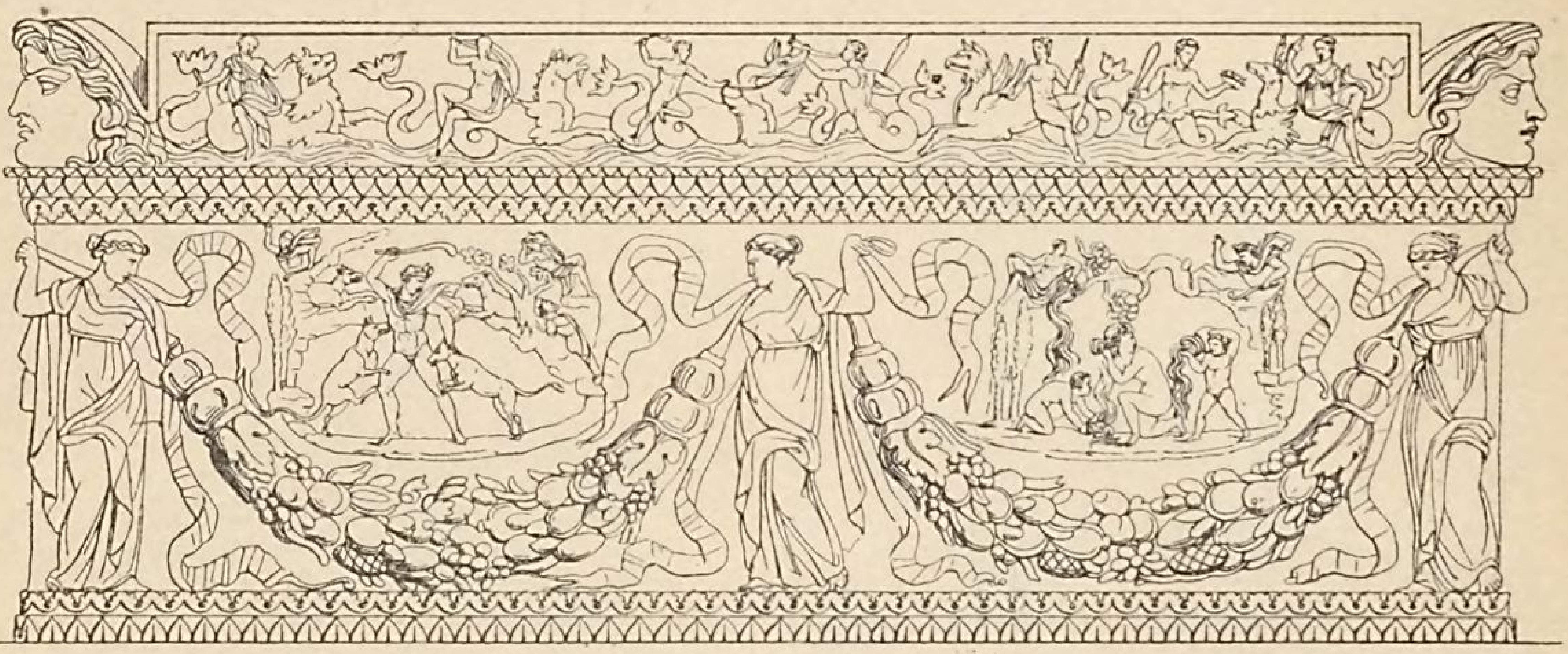
Gerade diesem Charakter der Fabel entspricht diese Gestalt des Fabeldichters. Der schwache Krüppel kann nicht kühn und sicher auftreten für seine Zwecke, dazu fehlt ihm Kraft und Autorität, aber die Klugheit, die so oft in Krüppeln wohnt, benutzt er sinnig und schlau gegen die Überlegenheit der Kraft und Macht. Der Künstler, indem er den Krüppel nackt hinstellte, hat sich nicht gescheut, einen durchaus häfslichen Eindruck hervorzurufen, und wir würden die Augen abwenden, wenn nicht der Kopf mit seiner Haltung und mit seinem Ausdruck der Häfslichkeit des Körpers das Gegengewicht hielte.« (Friederichs, Bausteine S. 305.) Vgl. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 672, der auf den »durchbohrenden Blick«, das Zeichen des Scharfsinns, hinweist und bemerkt, dafs die instinktive Volksanschauung tiefste Schlauheit in Zwerggestalt zu kleiden pflegt (wie den Alberich und Mimer der deutschen Sage). [Bm]

Aktaion, der rasche Jäger, welcher von seinen Hunden zerrissen wird, weil er Artemis erblickt, die sich baden will, ist vielleicht nur ein Bild des in der Glut der Hundstage ausbleibenden Nacht- und Morgennebels, dessen erfrischende Wirkung bis dahin das Pflanzenleben vor dem Verdorren bewahrt hat. Dafs der helle Mondschein (Artemis-Selene) auch dabei schädlichen Einflufs üben soll, ist leicht verständlich; die Göttin taucht in die Meerflut zum Bade ein und überzieht die Erde, indem sie selbst verschwindet, mit einem gefleckten Hirschfelle, dem gestirnten Himmel. Von dieser Bedeutung der Sage ist freilich in der vermenschlichenden Dichtung und den darauf gegründeten Kunstschöpfungen nichts bewufst geblieben. Eine Spur der segenbringenden Natur des ursprünglichen Gottes zeigt sich nur noch in seinem Heroenkultus bei den Orchomeniern, die auch auf Geheifs des Orakels sein Erzbild mit eiserner Kette an den Felsen fesselten, Paus. IX, 38, 4, natürlich, um seine Wohlthaten nicht einzubüfsen. (Eine Münze der Stadt, bei Wieseler II, 187 [3. Aufl.], in mifsdeuteter Abbildung, gehört jedoch nicht hierher; s. Arch. Ztg. 1864 S. 133.) Ebendahin deutet auch die seltsame Angabe Apollod. III, 4, 4, 4, dafs Cheiron in seiner Höhle auf dem Pelion den ihren zerrissenen Herrn suchenden Hunden ein Bild des Aktäon gemacht habe, worauf sie beruhigt von ihrer Trauer abliefsen. Gewaltsamer Tod und Klage also wie bei Osiris, Adonis, Linos, Orpheus, Hippolyt, Zagreus u. a.

Von bedeutenden Künstlern hatte Polygnot in seinem Gemälde der Unterwelt Aktäon gemalt, wie er neben seiner Mutter auf einem Hirschfell safs und ein Hirschkalb in der Hand hielt, einen Jagdhund an seiner Seite, und (sehr bezeichnend) ihnen zunächst Maira, die verkörperte Sirioshitze; Paus. X, 30, 3.

Die uns erhaltenen Kunstwerke stellen vorzugsweise Aktäons Bestrafung vor: der von seinen eigenen Hunden angegriffene Jäger sucht sich ihrer Bisse vergebens zu erwehren. Dies vortreffliche Motiv für die Plastik ist schon in einer selinuntischen Tempelmetope (Wieseler II, 184) angewandt, nachdem die böotische Sage durch Stesichoros von Himera auf Sicilien eingebürgert war. Die nebenstehende, langbekleidete Artemis hat dem Aktäon ein Hirschfell übergeworfen (wie ebenfalls Stesichoros sang, Paus. IX, 2, 3) und hetzt die Hunde gegen ihn an. Bemerkenswert ist aber, dafs die Künstler hierbei nicht in plumpem Realismus so weit gingen den Aktäon ganz in der Hirschhaut zu verstecken,

um die Hunde zu täuschen, sondern anfangs nicht einmal immer das später übliche Hirschgeweih als Andeutung erfolgter Verwandlung ihm aufsetzten. Noch auf einer Vase mit etruskischer Inschrift finden wir Aktäon bärtig und bekränzt; Wieseler II, 185. Auch eine schön komponierte Marmorgruppe in London (Wieseler II, 186), welche Aktäon merkwürdigerweise mit einem Löwenfell umhangen zeigt, Vasenbild Wieseler I, 212. Er bietet der Artemis ein Opfer an in Gegenwart von Pan, Hermes und Satyr, Revue archéol. 1848 pl. 100. — Erst auf einem pompejanischen Gemälde findet sich die badende Artemis (Wieseler II, 183a) und zwar zusammen mit der Verwandlung. Endlich spielt sich die Fabel gleichsam in vier Akten ab auf einem prächtigen Sarkophage, der, in der Nähe von Rom gefunden,



39 a





39 b Aktaeonsarkophag. 39 c

hat nach Friederichs, Bausteine I, 101 erst in der Neuzeit den Kopf nebst einem Hirschgeweih erhalten, während ein von ihm gerühmter Kameo, den er als getreue Nachbildung des Originals ansieht, dessen entbehrt. Sonstige Vasenbilder geben Aktäon meist mit Hörnern, Elite céramogr. II, 99—103. Ein ganzer Hirschkopf findet sich auf etruskischen Urnen Inghirami mon. étr. I, 65, 70. Am Boden liegend, während Artemis selbst auf ihn mit Hunden losgeht, auf einigen athenischen Terrakotten bei Schöne, Griech. Reliefs S. 60 und N. 127; ähnlich Campana opere in plast. t. 58. — Auf der Hasenjagd finden wir Aktäon neben andern Helden; früher der Sammlung Borghese angehörte, jetzt sich im Louvre befindet. Wir geben nach Clarac Musée pl. 113 bis 115 die drei Teile des Ganzen, dann nochmals die Bilder der Vorderseite im vergröfserten Mafsstabe. (Abb. 39 a, 39 b, 39 c, 40, 41.)

Die erste Scene, linksseitig, zeigt uns Aktäon nicht in Person, sondern seine Diener, die Hunde aus der Jagdtasche fütternd und von der Koppel lösend. Rechts auf einem Felsen steht das nackte Bild eines jugendlichen Waldgottes mit dem Hirtenstabe in der Linken (Silvanus?); der Gegenstand, den er in der Rechten emporhält, ist zerbrochen; daher auch der Charakter der Gottheit, zu deren



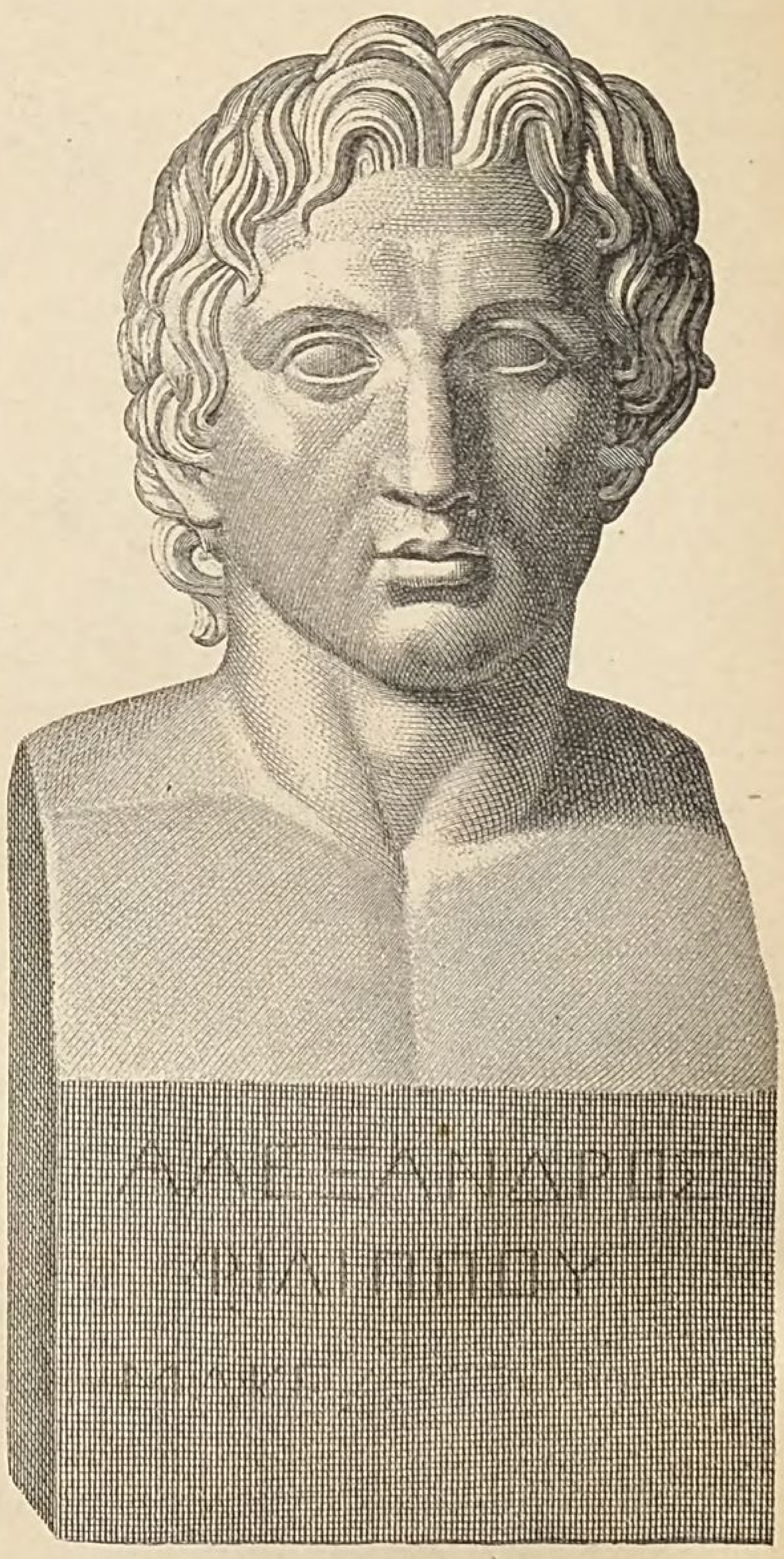
40 Diana im Bade von Aktäon erblickt. (Zu Seite 36.)



41 Aktäon von seinen Hunden zerrissen. (Zu Seite 36.)

Füfsen ein Blumengewinde niedergelegt ist, vielleicht um Jagdglück zu erbitten, unsicher bleibt. Aus einer linker Hand an der Eiche aufgehängten Jagdtasche gucken zwei Tierköpfe (Hasen? Rehe?) hervor. In der folgenden Hauptscene auf der Breitseite des Sarkophags zur Rechten läfst sich Artemis, in einer Grotte entkleidet niederkauernd, von zwei Knäblein aus Urnen begiefsen, völlig in der Art des auf Vasen oft gemalten griechischen Frauenbades; links oben läfst ein Flufsgott sein Wasser einer Urne entströmen (Ovid. Met. 3, 156 nennt die Quelle Gargaphia); rechts ihm gegenüber blickt Aktäon in halber Figur vom Berghange herab auf die Scene. Staunend hat er die rechte Hand erhoben, in der linken hält er ein Pedum (λαγωβόλον); die Chlamys flattert beim raschen Gange im Winde. Aber schon hat Artemis bei einer Wendung des Antlitzes ihn erschaut und ihr Zorngedanke ist in der Bildung der Hörner auf Aktäons Haupt zur sichtbaren Wirkung gelangt. Das Nebenbild führt uns die schöne Gruppe der Verteidigung des Herrn gegen seine anspringenden Hunde vor, fast im gleichen Lokale. Links schaut ein Jäger erschreckt zu, rechts oben ist der fichtenbekränzte Cithäron gelagert, anscheinend mit dem Ausdruck der Betrübnis; darunter im Vordergrunde eine Priaposherme in der bekannten rücklings gebogenen Stellung (s. »Priapos«). Endlich finden wir auf dem rechten Seitenbilde Aktäon sterbend von seiner Mutter Autonoe entdeckt, welche mit fliegendem Mantel herbeieilend die entblöfste Brust zerfleischt, das Haar zerrauft hat, während eine Dienerin den Abscheidenden an den Füfsen aufzuheben versucht. Nur ein Reh ist von ferne Zeuge der Jammerscene. — Der Sarkophag, dessen oberer Bildstreifen unter »Nereiden« in gröfserem Format erscheint, zeichnet sich durch sorgfältige Arbeit und reichen Schmuck von Blumengewinden, welche drei Horen halten, von Gorgonenmasken an den Ecken und andern Zierrat aus. [Bm]

Alexander der Grofse. An dem Äufseren Alexanders war das auffallendste Merkmal bekanntlich die ἀνάτασις τοῦ αὐχένος εἰς εὐώνυμον ἡσυχῇ κεκλιμένου, das Aufziehen des Halses mit Kopfneigung zur linken Seite, Plut. Alex. 4. Diese von den Diadochen nachgeäffte Haltung ist von kompetenter Seite (Revue archéol. 1852, IX) als eine Folge der Ungleichheit der Halsmuskeln nachgewiesen, welche die Ärzte *torticollis* nennen. Ferner wird die aphroditische Eigenschaft des feuchten Auges (ὑγρότης τῶν ὀμμάτων) hervorgehoben, hier eine schwärmerische Verzückung des Blickes, aber verbunden mit einem löwenähnlichen furchtbaren Blick (φοβερόν τι, ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες Plut. fort. Alex. II, 2). Endlich erwähnt das von der Stirn emporgesträubte Haupthaar Aelian. Var. Hist. 12, 14: τὴν κόμην ἀναπεφύρθαι αὐτῷ; vgl. Plut. Pomp. 2. — Das Privilegium, welches der König einigen Künstlern auf sein Porträt erteilte (Plin. 7, 125: *edixit ne quis ipsum alius quam Apelles pingeret, quam Pyrgoteles scalperet, quam Lysippus ex aere duceret;* andere Stellen bei Brunn, Künstlergesch. I, 363), hinderte viele andere nicht, dasselbe zu versuchen; s. Brunn



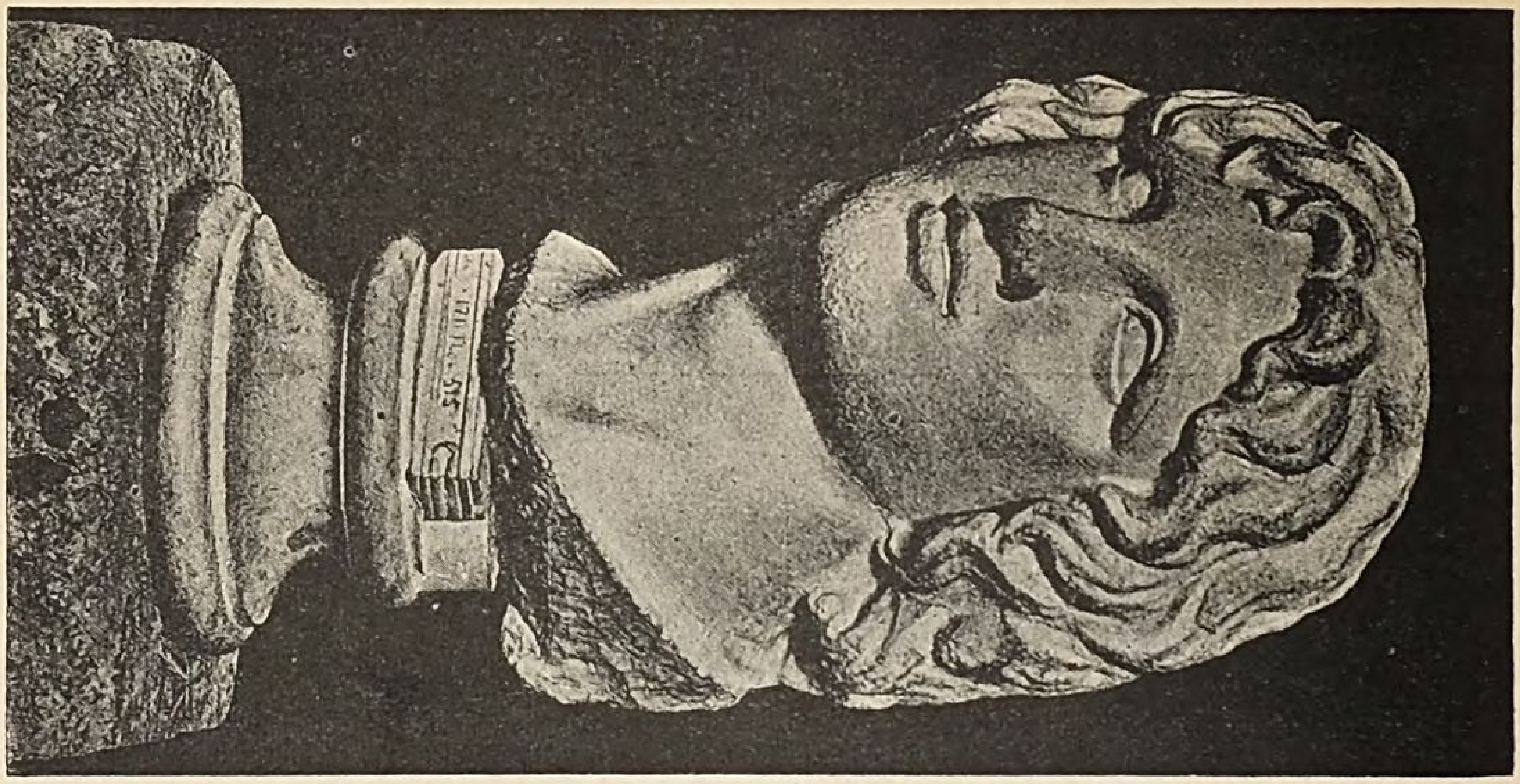
42 (Zu Seite 39.)

in Paulys Realencykl. 2. Aufl. I, 728 f. (wo auch über die massenhafte Verbreitung der Bildnisse Alexanders im Altertum). Doch genossen des Lysippos Erzbilder den höchsten Ruhm, da er es verstanden hatte, den angeführten Mangel der Kopfhaltung durch den gen Himmel gerichteten Blick geschickt zu motivieren, wie dies das Epigramm des Archelaos andeutet: αὐδασοῦντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος ἐς Δία λεύσσειν· γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι· Ζεῦ, σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε. —

Von den zahllosen Bildern ist nur weniges auf uns gekommen, darunter durch Inschrift bezeugt allein die Herme in Paris, 1779 bei Tivoli gefunden und vom Ritter Azara an Napoleon I. geschenkt, welche aber leider aufser der Ergänzung von Nase, Schultern, teilweise der Lippen an der ganzen Oberfläche (durch Schwefelwasser) so zerfressen ist, dafs dies auf der Photographie störend sein würde. Die Abbildung von Visconti Icon. gr. pl. 39 (Abb. 42) ergibt, dafs das Original der nach den Buchstabenformen aus augusteischer Zeit stammenden Büste treu und etwas nüchtern, aber nach dem Leben gearbeitet ist und auch die bei der *torticollis* stattfindende vollere Bildung der linken Gesichtshälfte wiedergibt. Hinter den Vorderlocken ist eine Höhlung rings um den Kopf für das Diadem, welches Alexander zuerst annahm. An diese Herme schliefsen sich zunächst hinsichtlich der Porträtähnlichkeit zwei Büsten von ausgezeichneter Arbeit und Erhaltung, die aber erst neuestens durch Stark in der Festschrift der Univ. Heidelberg für das archäol. Institut in Rom 1879 publiziert worden sind. Die Büste in der Sammlung des Grafen Erbach (hier, Abb. 43, nach Starks Photographie) aus griechischem Marmor ist 1791 in der Villa Hadrians bei Tivoli bis zum Unterkinn unverletzt gefunden; es war keine Herme, sondern eine Büste oder (nach dem darin vorgefundenen eisernen Dübel) der Kopf einer ganzen Statue. Die Wendung des Kopfes nach der linken Schulter, welche der Restaurator bei Ansatz des Bruststückes nicht beachtet hat, war ursprünglich vorhanden, wie die Anschwellung des rechten Halsmuskels (sog. Kopfnickers) zeigt. Aus Starks vortrefflicher Beschreibung heben wir folgende Sätze heraus: »Wir sehen einen echt griechischen Jünglingskopf, noch wie an die Grenze des Knaben- und des vollen Jünglingsalters gestellt, einen μελλείρην oder μελλέφηβος. Ernst, geschlossene Energie und dabei jugendliche Zucht und Bescheidenheit, attische Sophrosyne vereinigen sich in ihm mit zarter Schönheit. Das Profil ist scharf und edel, die Stirne hoch und fein gewölbt, im unteren Teile fast eine Doppelstirn zu nennen; die Nase regelmäfsig mit breitem Rücken, ist mäfsig kurz zu nennen, auch die Nasenspitze wohl erhalten, die Nüstern sind geöffnet, besonders fein geschwungen. Der Mund klein, ist wenig geöffnet, mit voller, fein geteilter Unterlippe, die dünne Oberlippe zieht sich von der Mitte aus fein zuckend nach oben. Eine Mischung von fast unmutigem Ernst und von sinnlicher Anmut und Erregbarkeit ist um die Mundwinkel gelagert. — Tief und beschattet liegen die fast mandelförmig gebildeten, fein gewölbten Augen, denen nach echt griechischer Weise die Angabe der Pupille fehlt. — Von bedeutsamer Fülle und Formengebung ist das Haupthaar. Über der Stirn aufsteigend fällt es in reicher, beschattender Lockenfülle um das Oval des Gesichts, bedeckt die Ohren und senkt sich in den Nacken. — In der Gesamtauffassung des Gesichts hat der Bildhauer der linken Seite etwas breitere und entwickeltere Formen gegeben, als der rechten Seite.« Stark findet dann in der Stirnbildung eine Erinnerung an den jugendlichen Zeus, an den praxitelischen Eros im Mittelgesicht, an den Ares-Typus in Mund und Kinn wieder. Er ist weiter geneigt, den Typus dieses ganz jugendlichen Alexanders dem Leochares (s. Art.)



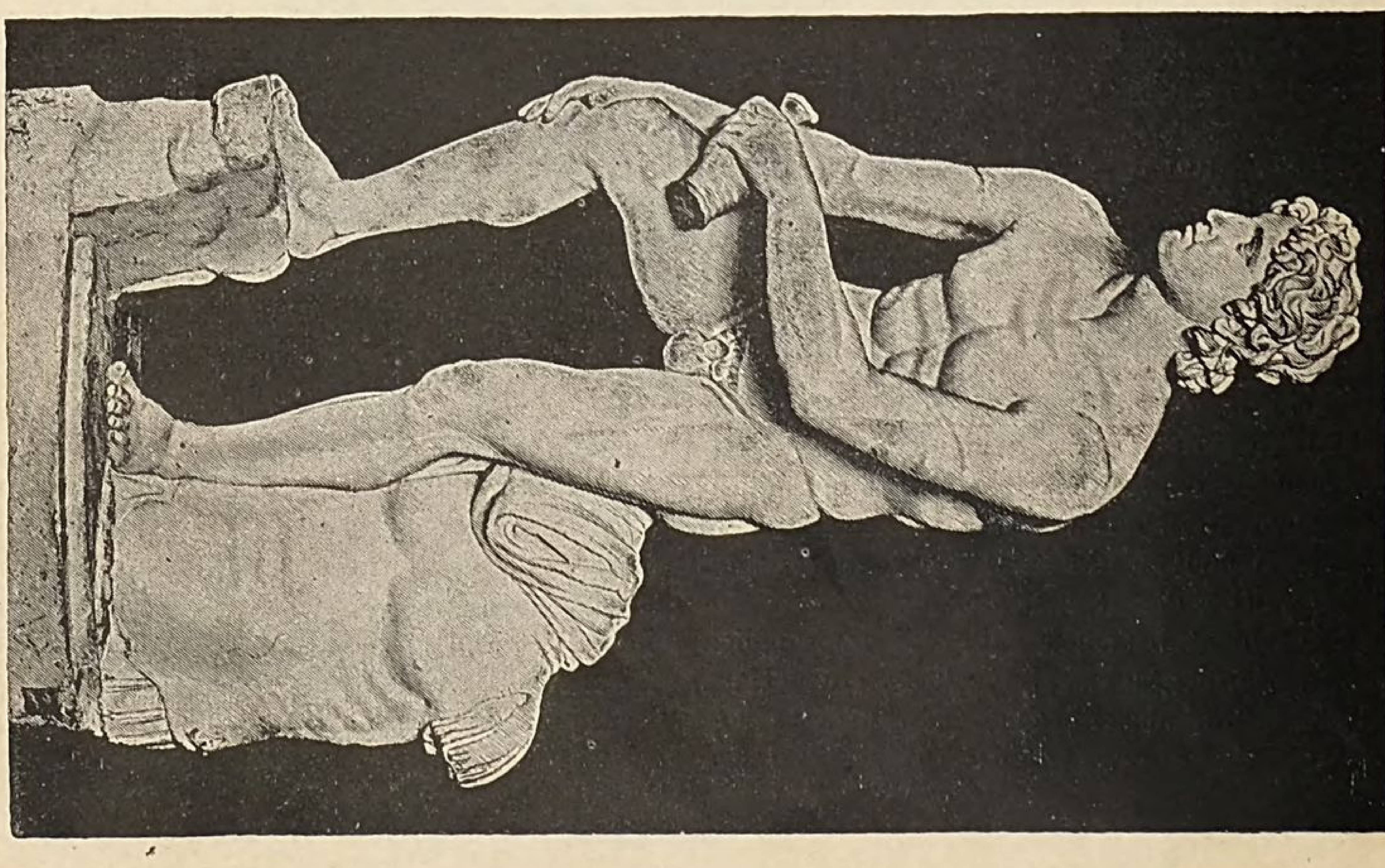
43



44 (Zu Seite 41.)



45 (Zu Seite 41.)



46 (Zu Seite 41.)

zuzuschreiben, welcher nach der Schlacht bei Chäronea im Philippeion zu Olympia in einer Goldelfenbeingruppe die ganze Familie Philipps vereinigte und hier Alexander als ganz jugendlichen Prinzen darstellen mufste, auch später mit Lysippos zusammen für Krateros in Delphi die Erzgruppe eines Alexander auf der Löwenjagd fertigte; Paus. V, 20, 5. Plut. Alex. 40.

Die Büste im britischen Museum (Gipsabgufs in Berlin), Abb. 44, angeblich bei Alexandria in Ägypten gefunden, ist aus parischem Marmor und war nur eine Maske (der das Hinterstück fehlt), mit der Glättung im Haar für ein Metalldiadem. Mit Recht findet Stark hier bei entschiedener Bildähnlichkeit in der ganzen Bildung einen Fortschritt in der Entwickelung der Persönlichkeit gegenüber dem Erbacher Kopfe, indem er auf die kecken, grofsen, leicht behandelten Formen hinweist. »Auch hier die stärkere Anspannung des rechten Kopfnickers und trefflich wirkend jene Linkswendung und die leise schräge Hebung des Hauptes. Auch hier die hohe, im unteren Teile frei gewölbte Stirn, auch hier das aufsteigende und reich lockig bis in den Nacken herabfallende Haar, auch hier die edel gebildete Nase, der feine sinnliche und doch trotzige Mund mit der schwellenden Unterlippe, auch hier das jugendliche, etwas vortretende Kinn, auch die starke senkrechte Abschneidung der Wangen. Die Augenlinie hat etwas Weicheres, mehr Geschwungenes als dort, und fast üppig quellen unter den Augenbrauen die fleischigen Teile des schützenden Lides über den äufseren Augenwinkel. Die Augen selbst haben etwas im Anschauen Verlorenes und Schwärmerisches, aber auch Sinnliches, wie dies auch in dem mehr geöffneten Mund sich zeigt, zwischen dessen Lippen die Zunge sich vordrängt.« Wem der Typus dieser Darstellung zu verdanken sei, läfst Stark unentschieden im Hinblick auf die Zahl der bedeutenden Künstler, die sich an Alexanders Porträt versuchten; überhaupt müsse erst das gesammte Material gesammelt werden, ehe auch über die Darstellungen der Münzen sowohl des Königs selbst wie seiner Nachfolger ein festes Urteil gewonnen werden könne. Inzwischen sehe man Müller, Arch. § 158 (159) A. 2. und L. Müller, Numismatique d'Alexandre le Grand, Kopenhague 1855, 4° mit 29 Tafeln.



47

Übergehend zu den bewufst idealisierenden Bildungen, finden wir vornehmlich die capitolinische Büste (Abb. 45) mit dem strahlenförmig wallenden Haupthaar, einer Eigentümlichkeit, die der Rhetor Libanius an einer Reiterstatue des grofsen Königs in Alexandrien hervorhebt. Die Büste wurde früher als *Sol oriens* bezeichnet, weil »in der Haarbürde die Löcher eingebohrt erscheinen, in welche die sieben Strahlen eingelassen waren, welche dem erhabenen Antlitze erst einen vollen Ausdruck liehen«. So Braun, Ruinen und Museen Roms S. 213, der ferner sagt: »Für den Alleinherrscher, der mit einem Fufse in Europa stand und den andern den stolzesten Reichen Asiens in den Nacken setzte, konnte sich kaum ein andrer Typus besser eignen, als jener grofsartige des Helios, welcher durch die rhodische Schule schon vor Chares von Lindos zur Ausbildung gekommen sein mufs. Der weithin reichende Blick des alles überschauenden Sonnengottes bot eines der passendsten und wahrheitsgemäfsesten Gleichnisse dar für einen Lenker der Geschicke so vieler Völker, die Zeus selbst ihm untergeben zu haben schien.« Das Schwärmerische, ja fast Schmachtende in dem Blicke erinnert stark an den schwermütigen Zug von Weltschmerz, der in den Werken der Diadochenzeit anklingt, z. B. in dem bekannten Triton (s. Art.).

Zwei Marmorstatuen, eine in Gabii gefunden, jetzt in Paris, die andere in München (Glyptothek 153, hier [Abb. 46] nach Photographie), stellen Alexander dagegen wieder viel realistischer in heroischer Nacktheit mit nebenstehendem Panzer vor; sie können als späte Nachbildungen eines der zahlreichen lysippischen Werke gelten. Wir geben ferner (Abb. 47) die Photographie einer herculanensischen Bronzefigur, welche nach vielfach geäufserter Vermutung eine verkleinerte Wiederholung aus jener grofsartigen Gruppe bildet, welche Alexander selbst zum Andenken an die Schlacht am Granikos von Lysippos verfertigen und in Dion in Makedonien aufstellen liefs, Arrian. Anab. I, 16. Sie bestand aus 9 Kriegern zu Fufs und 25 Reitern der ἑταῖροι,

welche bei jenem Angriffe, wo der König selbst in Lebensgefahr kam und den Helm verlor, gefallen waren und porträtähnlich (? εἰκόνας χαλκᾶς Plut. Alex. 16) hier verewigt wurden. Nach der Besiegung des Andriskos brachte Metellus die Statuen nach Rom und stellte sie in einer Säulenhalle auf; Vellej. I, 11: *Hic est Metellus Macedonicus, qui porticus, quae fuere* *circumdatae duabus aedibus sine inscriptione positis, quae nunc Octaviae porticibus ambiuntur, fecerat, quique hanc turmam statuarum equestrium, quae frontem aedium spectant, hodieque maximum ornamentum ejus loci, ex Macedonia detulit. Cujus turmae hanc causam referunt, Magnum Alexandrum impetrasse a Lysippo, singulari talium auctore operum, ut eorum equitum, qui ex ipsius turma apud Granicum flumen ceciderant, expressa similitudine figurarum faceret statuas et ipsius quoque iis interponeret.* Selbst die mäfsig gearbeitete Kopie gibt eine Ahnung von dem grofsartigen Eindrucke jener kampfbewegten Gruppe und läfst die Bewunderung der Römer begreiflich erscheinen. — Schliefslich geben wir noch eine Abbildung des sog. »sterbenden Alexander«, einer mit Recht hochberühmten Marmorbüste in Florenz (Abb. 48) von ergreifendem Ausdrucke und vollendeter Technik, übrigens, was die Bedeutung betrifft, eines sehr umstrittenen Stückes. Während einem Teile der Archäologen die Porträtzüge Alexanders unverkennbar erscheinen, wollen andre weder dies, noch die ästhetische Möglichkeit der Darstellung eines derartigen Momentes zugeben. Overbeck, Gesch. der griech. Plastik II, 71; Brunn, Künstlergesch. I, 438. Andre nehmen den Kopf für Kapaneus, Blümner in Arch. Ztg. 1880 S. 162 für einen sterbenden jugendlichen Giganten, wie er sich auf dem pergamenischen



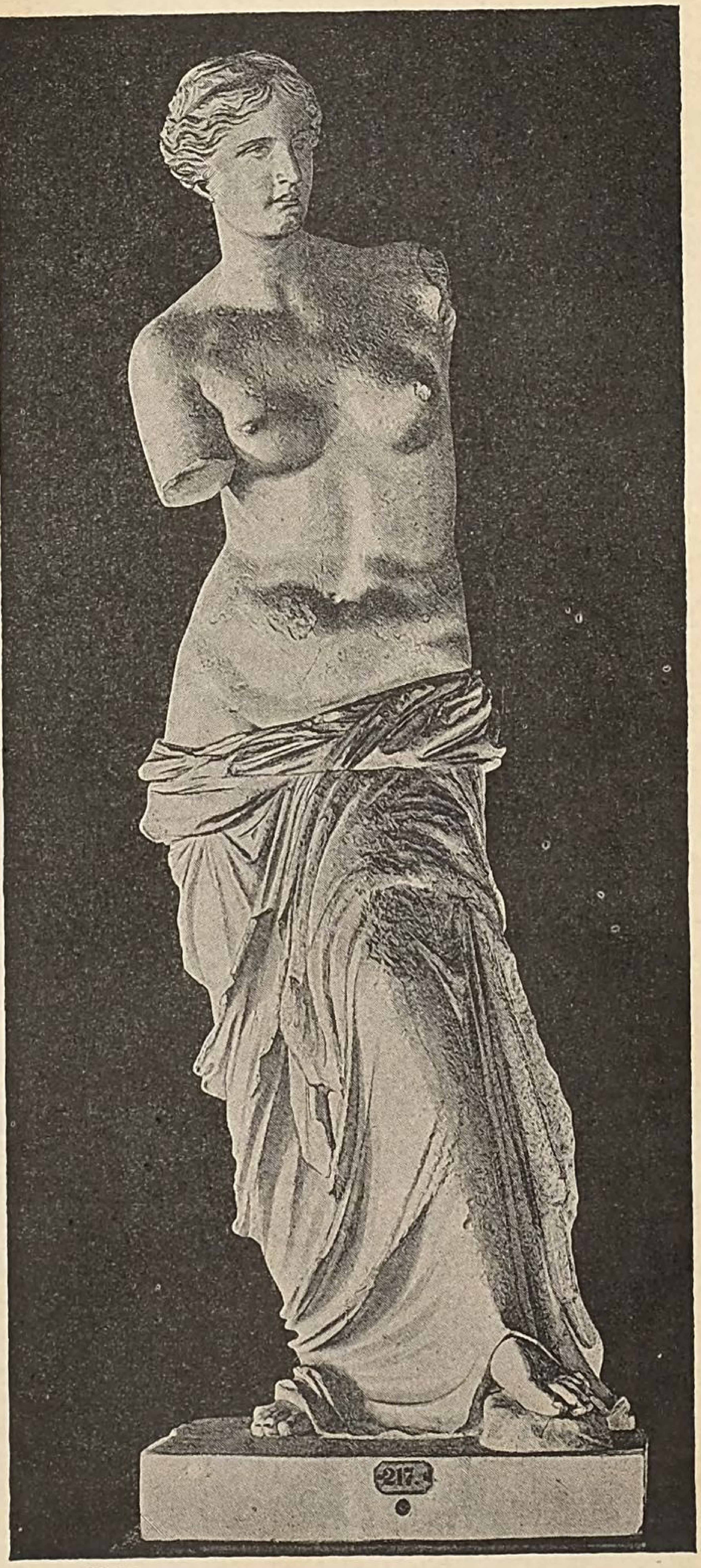
48 Der sog. sterbende Alexander.

Altar findet; endlich Urlichs auch für eine pergamenische Arbeit, aber den leidenden junggebildeten Herakles, nach der Erzstatue, welche Lucullus nach Rom brachte.

Einzelne Begebenheiten aus Alexanders Geschichte müssen nicht selten dargestellt sein; vgl. »Malerei« über das berühmte pompejanische Mosaik der Schlacht bei Arbela. Ein Marmorrelief (Millin, G. M. 90, 364) zeigt Asia und Europa, einen grofsen Schild über einen Altar haltend, auf welchem dieselbe Schlacht mehr typisch in der Weise der Amazonenkämpfe dargestellt ist, mit Beischriften und Distichen zum Ruhme Alexanders. Des Königs Bildnis wurde vielfach als Talisman getragen; s. Trebell. trig. tyr. 14, der auch von einer kostbaren Opferschale (*patera electrina*, ob wirklich aus Bernstein oder Metallgemisch?) spricht, welche rings um Alexanders Kopf seine ganze Geschichte in kleinen Bildchen enthielt. S. noch »Diogenes«. [Bm]

Alexandros oder Agesandros, des Menides Sohn, von Antiochia am Maiandros, ist der angebliche Künstler der berühmten Marmorstatue der Aphrodite von Melos, so genannt von ihrem Fundorte, der Insel Melos, jetzt im Louvre. (Abb. 49 nach Photographie.) Der Inschriftenblock, auf dem nicht der ganze Name, sondern nur die Buchstaben ανδροϲ erhalten waren, ist nicht mehr vorhanden, sondern nur durch Zeichnung bekannt. Er soll aber genau an die Bruchfläche der Basis (rechts vom Beschauer; der linke Fufs nämlich mit dem darunter befindlichen Stück der Basis ist restauriert) gepafst haben. Aus diesem Grunde wird die Zugehörigkeit der Inschrift von einer Seite mit Bestimmtheit behauptet. Von andrer Seite dagegen wird sie entweder verneint oder wenigstens als zweifelhaft hingestellt. Wäre die Inschrift zweifellos zugehörig, so böte die Form der Buchstaben einen Anhalt für die Datierung des Werkes. Nach neueren Forschungen kann die Inschrift bis in die erste Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr. hinauf datiert werden, während man früher glaubte, dieselbe ins 1. Jahrh. v. Chr. oder gar n. Chr. setzen zu müssen. Aber selbst für das zweite vorchristliche Jahrhundert dürfte die Statue noch zu gut sein.

Über die Deutung der nur unterwärts bekleideten Statue als Aphrodite ist man im allgemeinen einig, obgleich zu bemerken ist, dass im Ausdrucke des Gesichtes von



49 Die Venus von Milo.

Sinnlichkeit keine Spur liegt, dafs das der Göttin der Liebe eigentümliche Schwimmende, Feuchte (ὑγρόν) im Auge kaum angedeutet ist. Auch dafs der Gesamteindruck des Kopfes ein erhabener, hoheitvoller sei, wie gewöhnlich behauptet wird, kann nur in sehr beschränktem Mafse zugegeben werden.

Viel behandelt ist die Frage nach der Restauration der Statue. Die drei gebräuchlichsten Ansichten sind die folgenden. Erstens die Göttin hielt triumphierend den Apfel in der Linken empor; zweitens sie spiegelte sich im Schilde des Ares, welchen sie mit beiden Händen fafste und auf den linken Schenkel stellte, oder nur mit der Linken, indem der Spiegel neben ihr auf einem Pfeiler stand, während die Rechte das Gewand hielt, oder drittens Aphrodite war mit Ares gruppiert. Die erste Ansicht ist einfach zu verwerfen. Ihr widerspricht schon die Bewegung der Figur, welche ein Gegengewicht verlangt. Die ganze Restauration beruht auf der falschen Voraussetzung, dafs eine linke Hand mit einem Apfel, welche mit der Statue zusammen gefunden sein soll, zu dieser gehört, was aber bestimmt nicht der Fall ist. Die zweite Ansicht, besonders in der Fassung, dafs der Spiegel auf einen Pfeiler aufgesetzt zu denken, hat viel für sich und würde den nackten Oberkörper vortrefflich erklären. Doch weist die starke Vernachlässigung des Gewandes auf dem linken Unterschenkel darauf hin, dafs diese Partie verdeckt war, was sich am leichtesten erklärt, wenn die Figur mit einer anderen, vielleicht Ares gruppiert war. Allerdings fände dann die Entblöfsung des Oberkörpers keine genügende Erklärung. Eine gewisse Bestätigung findet die letzte Rekonstruktion aber wieder darin, dafs in Statuen, welche unsere Aphrodite mit Veränderung des Motivs als Einzelfigur oder doch nicht eng mit einer andern gruppiert frei wiederholen, wie die Nike von Brescia oder die Aphrodite von Capua, die Gewandmotive gerade über dem linken Bein viel reicher gebildet sind.

Auf ebenso schwankendem Boden wie bei der Restauration stehen wir bei der Zeitbestimmung. Die Altersstufe der Göttin, welche uns dieselbe nicht als aufblühende Jungfrau, sondern als voll erschlossenes Weib zeigt, kehrt ähnlich bei den Nachbildungen der knidischen Aphrodite des Praxiteles wieder. Die Proportionen weisen uns aber in die Zeit nach Lysippos, und die nicht nur in der Anlage, sondern auch in der Durchführung gleich vollendete Form, die sammetartige Behandlung der Oberfläche der Haut lassen das Werk als des 3. Jahrh. v. Chr. würdig erscheinen. Mit diesem Zeitansatze würde sich auch die durch die Spiegelung vollkommen motivierte halbe Nacktheit vertragen. Durch die Situation nicht motivierte, blofs künstlerisch lockende Nacktheit dagegen, wie bei einer Gruppierung mit Ares, würde die Statue in eine spätere Zeit versetzen, wohin uns wieder die angeblich zugehörige Inschrift weist. (Über Nacktheit, besonders bei weiblichen Statuen, vgl. »Praxiteles«.) Jedenfalls ist die Frage nach der Zeitbestimmung dieser Statue ebensowenig abgeschlossen, wie die nach der Restauration. Vgl. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. II, 329 ff. [J]

Alkaios, der Dichter von Lesbos. Visconti glaubte an die Echtheit der hier nach Iconogr. grecq. pl. III, 3 im vergröfserten Mafsstabe abgebildeten Münze von Lesbos, im Pariser Kabinett, welche freilich als einziges Exemplar Eckhels Verdacht erregt hatte. (Abb. 50.) Den Kopf zeichnet der Ausdruck leidenschaftlicher Energie aus, was mit dem Charakter des kampf- und streitlustigen Politikers stimmt, ist jedoch, da wirkliche Porträtköpfe kaum vor dem 5. Jahrhundert gebildet worden sind, ein Idealbild von freier Erfindung. (Der Revers zeigt den Kopf des Pittakos, s. Art.) Eine bei Monte Calvo gefundene Porträtstatue, jetzt in Villa Borghese, zusammen gefunden mit dem ebendort befindlichen Anakreon (s. Art.), wird dieses Umstandes halber jetzt von einigen für Alkäos (früher für Tyrtäos) erklärt, wegen einer gewissen Ähnlichkeit mit dem Münztypus. Brunn hat den Namen Pindars vorgeschlagen. Vgl. Friederichs, Bausteine I, 299; Braun, Ruinen und Museen Roms S. 549. — Über Alkäos' Begegnung mit Sappho vgl. »Saiteninstrumente«. [Bm]



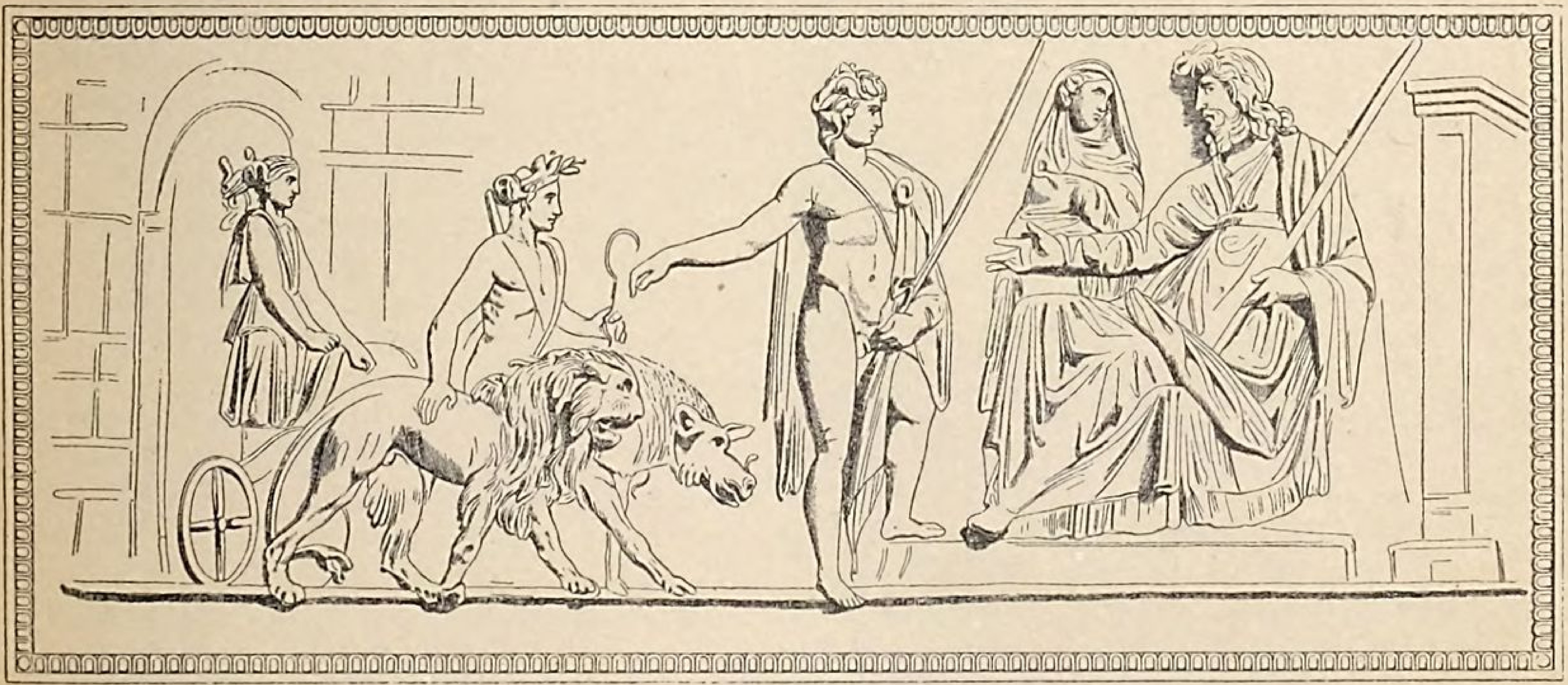
50

Alkamenes, Bildhauer von Lemnos, bald Schüler, bald Nebenbuhler des Phidias genannt. Die Chronologie dieses Künstlers sowohl, wie seine kunstgeschichtliche Stellung sind in neuerer Zeit vielfach erörtert worden. Wir besitzen aus seinem Leben nur ein sicheres Datum, dafs er nämlich noch nach 402 v. Chr. für Thrasybulos thätig war (Paus. IX, 11, 6). Die ganze Rekonstruktion seines übrigen Lebens hängt auf das engste zusammen mit unseren Anschauungen über den künstlerischen Charakter des von ihm geschaffenen Westgiebels des Zeus-Tempels zu Olympia, so dafs wir eine eingehende Besprechung seiner Lebensumstände, seiner Werke und seines Kunstcharakters für den Art. »Olympia« versparen. [J]

Alkestis. Die ursprüngliche Naturbedeutung des heroisierten Gattenpaares Admetos und Alkestis liegt noch sehr durchsichtig vor in den Namen: Ἄδμητος der Unbezwingliche ist ein Beiwort des Unterweltgottes, Ἄλκηστις die Starke eine Variation der Persephone. Admet ist Sohn der Klymene oder Periklymene, worin ebenfalls ein Beiname des Hades steckt (Paus. 2, 35, 9). So erklären schon Buttmann, Mythol. II, 217; Müller, Orchom. 256, mit dem Nach-

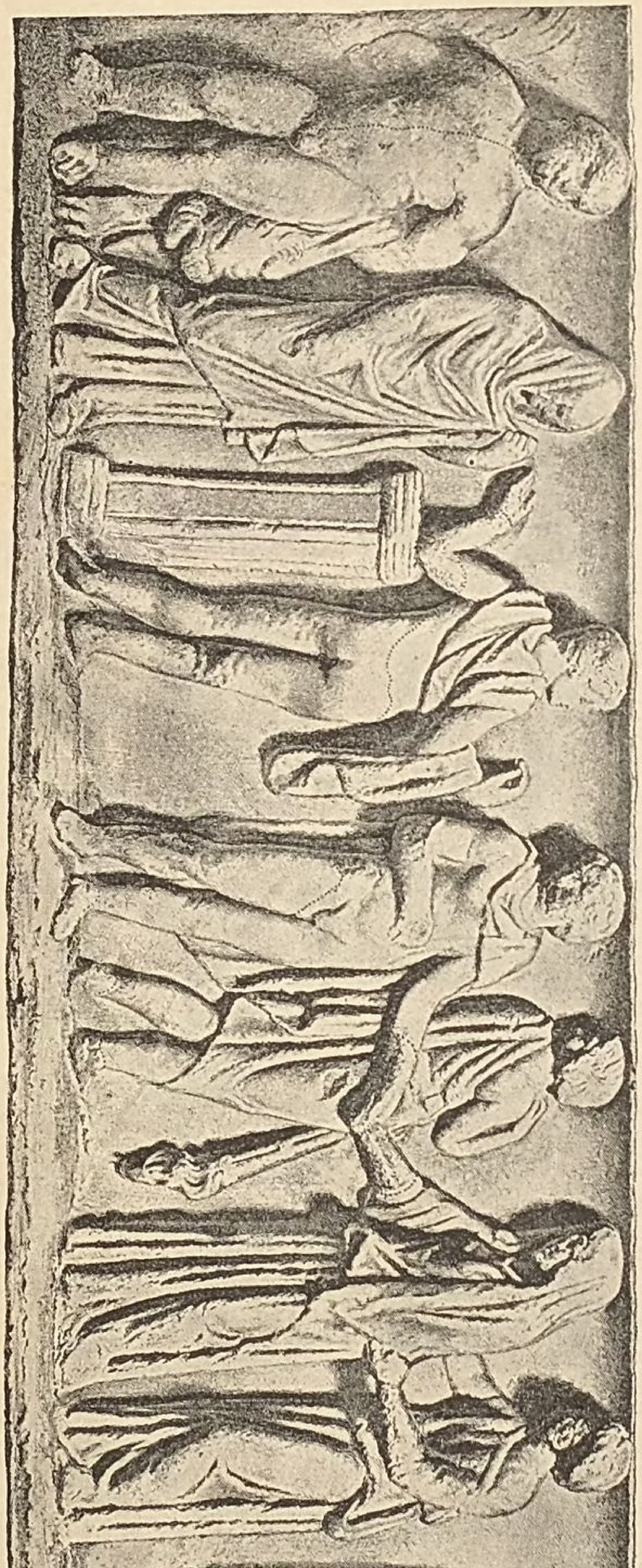
weise der hierher gehörigen Wortreihen. Die thessalische Stadt Pherai gehört den unterirdischen Gottheiten und der Hekate; Müller, Dorier I, 380. Zu dem plutonischen Admet mufs Apollon der Lichtgott, als er gefrevelt hat, hinabsteigen und zur Sühne dienen, εἰς ἐνιαυτόν (Panyas. ap. Clem. Alex. protrept. 30, und Plut. amator. 761 E), d. h. eine gemessene Zeit (nicht: ein Jahr lang), nämlich bis zur Wiederkehr des Lichtes im Frühjahre. Dort hütet er Rinder und Pferde (so schon Homer B 763), die rasch eilenden Wolken, hinter denen er verborgen ist. In Alkestis' Brautgemach weilen Schlangen, die bekannten Erdsymbole. Sie selbst geht aus Liebe zum Gemahle unter die Erde, wie Persephone; sie wird auch wieder frei wie diese durch Herakles, den Sonnengott. Aber der Mythus ward noch in un- er vergafs, so erläutert man später, der Artemis zu opfern. Apollon, der Helfer, erreicht es nun wenigstens bei den Moiren, dafs für den dem Tode verfallenen Admet eine freiwillige Stellvertretung genehmigt wird, Aesch. Eum. 723 ff. Alkestis bietet sich dem Tode dar; daher sprüchwörtlich (Ἀλκήστιδος ἀνδρεία Apostol. adag.) ihre männliche Stärke, während Ἀδμήτου λόγος nach dem Anfange eines Skolions bei Schol. Arist. Vesp. 1239 τῶν δειλῶν ἀπέχου γνοὺς ὅτι δειλῶν ὀλίγα χάρις auf die Feigheit Admets gemünzt war Aber Persephone schickt aus Mitleid die Alkestis zurück, oder Herakles kämpft sie dem Thanatos ab.

Eine einfach schöne, echt griechische Auffassung der Sage erkennen wir in einem Florentiner Relief (erläutert Arch. Ztg. XXIII, 73 ff.; unsere Abb. 52



51 Admet freit um Alceste.

vollendeter Bildung vermenschlicht durch Dichterhand und Verflechtung in andre Sagen und Genealogien. Hauptstellen: Apollodor. 1, 9, 14, 15; Hygin. fab. 50, 51. Admet, Sohn des Pheres, freit um Pelias' Tochter Alkestis, die nur der erhält, welcher einen Löwen und einen Eber an den Wagen zusammenschirrt. Dies Stückchen leistet er selbst schon in einem Bildwerke am amykläischen Throne, Paus. 3, 18, 8: Ἄδμητος ζευγνύων ἐστὶν ὑπὸ τὸ ἅρμα κάπρον καὶ λέοντα. Ein goldener etruskischer Ring bei Abeken, Mittelitalien VII, 6 a zeigt Admetos auf dem Wagen stehend und jenes Gespann mit Peitsche und Zügel lenkend. Auf einem Stuckrelief eines römischen Grabes (nach Mon. Inst. VI, 52) führt Admet (Abb. 51) das Gespann dem thronenden Pelias vor, zu dessen Seite Alkestis verschleiert als Braut steht. Neben den Tieren schreitet Apollon, der sie gebändigt, dahinter Artemis, zur Andeutung des bevorstehenden Unheiles. Denn als der Sieger das Brautgemach betritt, findet er es voll von Schlangen; ebendas. Taf. 9), welches allerdings nur eine derbe und mehrfach beschädigte Kopie des fein erfundenen Originales bietet. Links steht Herakles mit der über dem Arm hängenden Löwenhaut (die rechte Seite ist neu ergänzt), Alkestis noch in der Verhüllung einer Toten (oder einer Braut?) ist der Oberwelt zurückgegeben. Ein Pfeiler schliefst die Mittel- und Hauptscene ab, welche die Momente der Vermählung und der Trennung zusammenfafst. Admet in der blofsen Chlamys reicht der nach Gebühr verhüllten Braut die Hand, aber die linke, worin ebenso wie in der Abwendung des Gesichts die Andeutung des bevorstehenden Scheidens zu erkennen ist. Noch klarer spricht die Haltung des schon hinwegschreitenden Hymenäos zwischen beiden, der seine Fackel nicht erhoben, sondern zur Erde niedergesenkt hat. Die jugendliche Gestalt im dorischen ärmellosen Chiton hinter der Braut kann nach anderen Denkmälern nur als Peitho, die Stellvertreterin der Aphrodite, aufgefafst werden



52 Alceste nimmt Abschied. (Zu Seite 45.)

(Roſsbach, Röm. Hochzeit u. Ehedenkm. S. 45 A. 81). Der hinter Admet stehende nackte, schöngebildete Jüngling mit der Chlamys über dem Arm, welcher den linken Ellbogen auf den Pfeiler aufstützt, kann nur Hermes sein. Mit der Rechten winkt er dem Hymenäos zum Aufbruch, und bald wird er selbst als Seelenführer die ihm verfallene Braut hinabgeleiten. Die äuſserste Figur rechts, deren abgewendete Stellung sie von diesem Vorgang trennt, kann nur etwa der verloren gegangenen Scene der Werbung angehören.

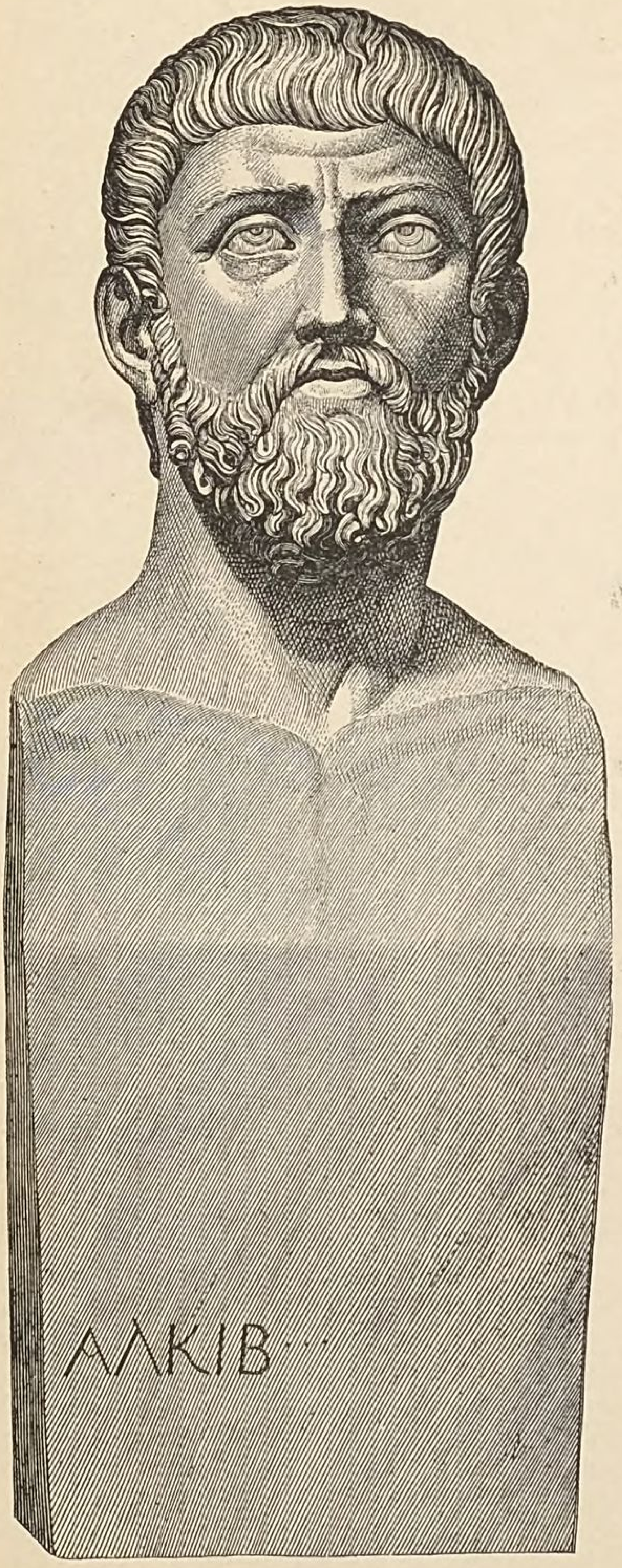
Der einfache Abschied der Gatten findet sich nach altgriechischem Vorbilde auf einer etruskischen Vasenzeichnung zwischen zwei Todesdämonen dieses Volkes; s. Arch. Ztg. 21 Taf. 180, 3. Bei den Griechen aber erlitt das Verhältnis eine Umgestaltung durch die Tragiker, besonders durch Euripides in dem Stücke, welches schon die Alten nicht recht als Tragödie wollten gelten lassen, sondern als δρᾶμα σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει, Eur. Alc. hypoth. Dennoch wurde dies Stück, dessen rasche Verbreitung und Popularität durch häufige Anspielungen des Aristophanes dargethan wird (vgl. die Ausleger zu Eur. Alc. 181, 367, 675, 691), bald auch zur Grundlage für weitere künstlerische Darstellungen, besonders auf Grabmälern und Sarkophagen. Zwei solche sind abgebildet bei Zoega bassiril. I, 43 (Millin, G. M. 108, 428) und Gerhard, Ant. Bildw. 28. Hier bildet die Sterbescene den Mittelpunkt des Ganzen, Eltern und Kinder dienen, des Beschauers Rührung zu verstärken. Während früher die Braut ἐν ἀκμῇ ἥβης plötzlich hinsterben muſste (wahrscheinlich nicht als Stellvertreterin, sondern zur Strafe für Admet), sehen wir bei dem realistischen Dichter die Eltern des Gatten, welche mit ihrem Leben geizen, den feigen Gemahl selbst, die heldenmütig duldende Gattin, unmündige Kinder. Einer eigentümlichen Wendung in der bildlichen Darstellung begegnen wir auf mehreren Wandgemälden, deren eines aus Herculaneum nach Mus. Borb. VII, 53 hier wiederholt ist. (Abb. 53.) Zur richtigen Erklärung (nach Petersen, Arch. Ztg. XXI, 113 ff.) muſs angenommen werden, daſs dem Admet die Bedingung für Erhaltung seines Lebens durch ein Orakel Apollons, und zwar schriftlich erteilt wurde, und die Gemälde stellen den Augenblick dar, wo der Bote von Delphi mit der Schrifttafel angelangt ist. Von wem diese Fassung etwa dichterisch bearbeitet wurde und so Verbreitung fand, ist so wenig ermittelt wie der nähere Inhalt der die Alkestis behandelnden Tragödien des Phrynichos und Sophokles, an welche zu denken nahe liegt. Auf dem Bilde sitzt der Bote auf einem Schemel vor Admet und hat ihm eben aus dem Diptychon den Ausspruch Apollons vorgelesen. Der junge Gatte ist in Trauer und Sinnen versunken; auch in den Augen

der hochzeitlich verschleierten Alkestis zeigt sich tiefer Schmerz; doch hat ihre Rechte den Bräutigam umfafst; sie steht im Begriffe, ihren Entschlufs zu fassen. Zunächst dem Paare hat sich erschreckt die Brautjungfer (νυμφεύτρια oder νυμφαγωγός, s. »Hochzeit«) erhoben. Weiter rechts stehen die hartherzigen Eltern Admets, »der Vater mit mattherzigem Bedauern, die Mutter mit ausgesprochener egoistischer Berechnung sich vorsichtig fern haltend«. Im Hintergrunde oben zeigt sich das Halbbild Apollons oder der Artemis (was in dieser Art von Gemälden schwer zu entscheiden ist). — Mehrere andere Gemälde geben in freien künstlerischen Variationen denselben Typus und bestätigen die angegebene Erklärung der einzelnen Personen. Dafs die Unglücksbotschaft am Hochzeitstage selbst erfolgte, ist ein echt tragischer Gedanke. — Die Beliebtheit des Gegenstandes zeigt sich noch darin, dafs Alkestis auch auf einem Mithrasrelief als symbolische Andeutung des freiwilligen Opfertodes und der Überwindung seiner Schrecken erscheint, Bull. Inst. 1853 p. 88. [Bm]



53 Admet soll sterben. (Zu Seite 46.)

Alkibiades. »*Alcibiades, princeps forma in ea aetate* (Plin. 36, 28), so dafs sein Porträt manchen Hermesbildern zu Grunde gelegt wurde (Clem. Alex. protr. p. 35), feierte seine Schönheit und seine agonistischen Siege in zwei Gemälden, auf denen er von Olympias und Pythias gekrönt und auf den Knien der Nemea sitzend erschien, Athen. 12, 534d; Plut. Alc. 16, Paus. I, 22, 6. Häufig war er statuarisch gebildet: so in Samos, Paus. VI, 3, 6; von Polykles, Dio Chrys. or. 37, II p. 122R; von Mikion (?), Brunn, Künstlergesch. I, 273; von Pyromachus auf einem Viergespann, Plin. 34, 80; von Nikeratos mit seiner Mutter Demarate, Plin. 34, 88; in Rom neben Pythagoras, Plin. 34, 26; Plut. Num. 8.« (Brunn in Pauly's Realencyklop.) Wir geben aus Visconti Iconogr. grecq. pl. 16, 1 die Herme, welche erst zu des Herausgebers Zeit ausgegraben wurde und also in der Bezeichnung von einer weit früher publizierten und einem Steine, der Sokrates' und Alkibiades' Köpfe mit Namen trug, gewifs unabhängig ist. (Abb. 54.) Wenn dieses Bild als mangelhafte Kopie zweiter oder dritter Hand auch die Feinheit des Originals gänzlich eingebüfst hat, so zeigt es doch in der Stirnfurche u. dem herabgekämmten Haare mindestens den hohen Dreifsiger, dessen berühmte Jugendschönheit (durch Ausschweifungen u. Anstrengungen) längst entflohen ist. Glücklicherweise ist uns aber auch von der ersten Periode eine Darstellung in mehreren Büsten erhalten geblieben, wie Helbig, Ann. Inst. 1866, S. 228 ff. nachgewiesen hat, unter denen wir die schönste nach Mon. Inst. VIII, 25 (sie befindet sich im Museo Chiaramonti des Vaticans) geben. (Abb. 55.) Nur die Nasenspitze und ein Teil des linken Ohres ist ergänzt. Die Form als Büste (kenntlich an der Bildung des Halses) zeigt allein schon, dafs wir eine römische Kopie vor uns haben; denn die Griechen bildeten nur Hermen, erst die Römer Büsten; — aber die strenge und wenig realistische Haarbildung beweist die Treue des Abbildes, und dieselbe Eigenschaft läfst zugleich auf ein Porträt der älteren attischen Schule (vor Lysippos) schliefsen. Die jugendliche Anmut des Dargestellten



54 (Zu Seite 47.)

zu erkennen bedarf es nur eines Blickes; das kurzgeschorne Haar erinnert an das Gesetz der Palästra, der Bart ist erst als Flaum entwickelt (vgl. Plat. Protag. 309 A: καλὸς ἀνὴρ . . . καὶ πώγωνος ἤδη ὑποπιμπλάμενος). Die Stirn hat idealisch schöne Umrisse; in dem völligen gerundeten Kinn glaubt Helbig den Ausdruck der Sinnlichkeit wahrzunehmen; dazu stimme die Bildung der dicken Unterlippe, während die Oberlippe fein und dünn ist. Jedenfalls läſst uns dies Bild das schwärmerische Entzücken über die Schönheit des jungen Alkibiades wohl verstehen;



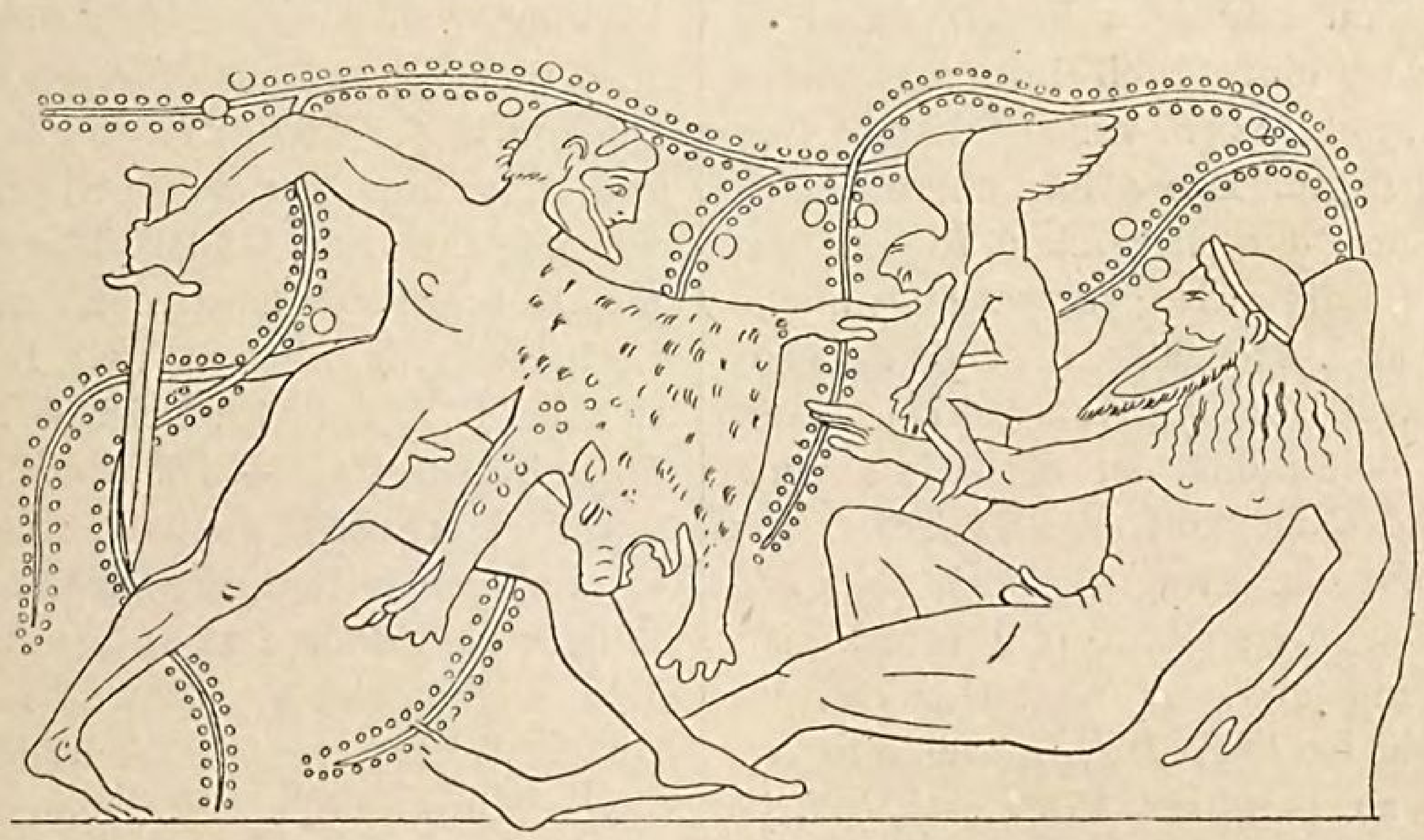
55 (Zu Seite 47.)

auch ist es nicht unmöglich, mit Helbig in der Lippenbildung eine Andeutung des Lispelns zu finden, so wie auch alle Büsten eine leise Seitenbeugung des Kopfes zeigen, das κλασαυχενεύεσθαι des Komikers Archippos bei Plut. Alcib. 1. [Bm]

Alkmene. Auch die Mutter des Herakles hatte ihre Legende, die sich vorzugsweise auf die Empfängnis des Heldensohnes und ihre eigene Apotheose bezieht. Von dem ersteren Momente konnten die Künstler nur wenig Gebrauch machen; aber wenigstens am Kypseloskasten sah man Zeus, in einem Amphitryon verkleidet; er bot der Geliebten mit der Rechten den Hochzeitsbecher, mit der Linken einen Halsschmuck, den sie annimmt; Paus. V, 18, 1. Das einzige uns erhaltene Denkmal des bekannten

Mythos ist dagegen der skurrilsten Art; es stammt aus der Auffassung der Komödie vom μοιχὸς Ζεύς, vielleicht nach der Farce des Rhinthon (Athen. III, 111), auf einem berühmten Vasenbild, hier nach Winckelmann, Mon. ined. N. 190. (Abb. 1 des Supplements.) Alkmene sitzt abends am Fenster wie eine öffentliche Dirne (Pollux IV, 130: ἐν τῇ κωμῳδίᾳ ἀπὸ τῆς διστεγίας... γύναια καταβλέπει), auch wie diese mit einer μίτρα um den Kopf (Poll. IV, 154); da kommt Zeus verkleidet mit einem Dickbauch und bärtiger weifser Maske, auf dem Kopfe einen scheffelartigen Aufsatz; er trägt eine Leiter, um einzusteigen. Ihn begleitet Hermes, ebenfalls dickbauchig und mit gewaltigem Phallos, in gemeine Sklavenmaske versteckt, aber kenntlich an dem Reisehute, der flatternden Chlamys und dem Heroldstabe. Er hält eine Lampe in der Hand und erhebt sie gegen das Fenster, entweder um (wie Winckelmann hinzufügt) seinem Herrn zu leuchten, oder es zu machen, wie Delphis beim Theokrit II, 128 zur Simaitha sagt, mit der Axt und mit der Fackel, d. h. mit Feuer und Schwert Gewalt zu gebrauchen, wenn ihn die Geliebte nicht einlassen will. — Eine Statue von der Alkmene hatte Kalamis gebildet (Plin. 34, 71 *Alcumena nullius est nobilior*), welche vielleicht in Athen im Heiligtum des Herakles, dem Kynosarges, stand, wo sie auch einen Altar besafs, Paus. I, 19, 3. — Nebensächlich erscheint sie bei der Geburt des Herakles und beim kleinen Schlangenwürger, Plin. 35, 63, Philostr. iun. imag. 5. Millin, G. M. 109, 429; 97, 430; 110, 431. — Nach dem Tode Amphitryons heiratet sie Rhadamanthys, den Zeussohn, und lebt mit ihm im böotischen Okaleia, Apollod. II, 4, 11, 7; III, 1, 1, 3. Als derselbe dann später Totenrichter wird, führt ihm Herakles die Mutter in die elysischen Gefilde zu (Anton. Lib. 33), was am Tempel der Apollonis in Kyzikos dargestellt war, Anthol. Palat. III, 13. Davon ganz abweichend und litterarisch nicht zu belegen ist aber eine Darstellung auf zwei Vasenbildern, auf deren einem Alkmene auf einem Altar, auf dem andern auf einem Scheiterhaufen sitzt, den Amphitryon und ein Diener anzuzünden im Begriff stehen, während von einem Irisbogen herab in Zeus' Gegenwart zwei Nymphen Wasser schütten. Man deutet dies darauf, dafs Amphitryon sie für die vermeintliche Untreue bestrafen wollte, Zeus aber durch ein gesandtes Unwetter sie (ähnlich wie den Krösos) rettete. Ann. Inst. 1837, S. 387; 1872, S. 1—18. [Bm]

Alkyoneus. Der Gigant Alkyoneus, welcher in dem Kampfe gegen die Götter mit Herakles zusammentrifft, wird von dessen Pfeil erschossen, lebt aber niedersinkend wieder auf von der Wärme des Bodens (Apollod. 1, 6, 1, 6: ἐπὶ τῆς γῆς μᾶλλον ἀνεθάλπετο), bis Herakles auf Athenas Rat ihn aus Pallene fortschleppt. Aus dieser Erzählung war kein Motiv für bildliche Darstellung zu gewinnen; ebensowenig aus der Wendung Pindars, nach welcher der Riese dem aus Erytheia mit den entführten Rindern zurückkehrenden Helden durch einen geschleuderten Felsblock 12 Wagen und 24 Mannen begräbt, ehe er erliegt. (Nem. 4, 25: πόρθησε καὶ τὸν μέγαν πολεμιστὰν ἔκπαγλον Ἀλκυονῆ, οὐ τετραορίας γε πρὶν δυώδεκα πέτρῳ ἥρωάς τ' ἐπεμβεβαῶτας ἱπποδάμους ἕλεν δὶς τόσους; vgl. Isthm. 6, 31). Um den Einzelkampf darstellbar zu machen, benutzten die Künstler einen litterarisch gar nicht überlieferten Zug, wie Jahn in Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissensch. 1853 S. 135 ff. dargethan hat. Auf einer Münchener Schale mit roten Figuren liegt der Riese, inschriftlich mit Namen bezeichnet, ausgestreckt und an ein Kissen gelehnt, mit deutlich geschlossenen Augen im Schlafe da, während ihm Herakles gerüstet mit der Keule von vorne naht und hinter ihm Hermes mit erhobener Rechten den Angreifer ermutigt. Der Gott und der Halbgott erscheinen neben Alkyoneus winzig klein. Auf einem zweiten Vasenbilde liegt Alkyoneus ebenfalls ausgestreckt unter einem Ölbaume, mit Rücken und Kopf an einen Felsblock gelehnt, freilich mit nicht ganz geschlossenen Augen, aber doch ganz in der Stellung eines Schlafenden. Herakles rückt nackt, nur das Löwenfell um Schulter und linken Arm geworfen, gegen ihn an, in der Linken den Bogen haltend, in der Rechten das gezückte Schwert. Ein drittes, wesentlich gleiches Bild zeigt den Riesen unter einer Grotte schlafend; hinter Herakles, der heranschleicht, sitzt die bewaffnete Athene.



56 Hercules gegen Alkyoneus.

Ein neues Motiv erscheint auf einer Oinochoe mit schwarzen Figuren, deren Bild wir (Abb. 56) nach

Ann. Inst. V, tav. D 2 hier wiedergeben. Alkyoneus, weniger riesenhaft gebildet, liegt auch hier an einen Felsen angelehnt; doch scheint er nicht mehr zu schlafen, sondern eben erwacht die rechte Hand gegen Herakles auszustrecken, der, das Löwenfell über dem linken Arm als Schild benutzend, sonst nackt, mit dem Schwerte gegen ihn anrückt. Von den Zweigen des den Riesen überrankenden Baumes aber senkt sich auf dessen rechten Arm herab eine kleine nackte geflügelte Figur, deren Armbewegung (die Hände über den Knien gefaltet) dahin gerichtet scheint, den Widerstand des Angegriffenen zu lähmen. Jahn hält dieselbe für eine ältere Bildung des Hypnos, wofür sich Homer Ξ 290 anführen läfst, wenngleich der Schlafgott dort geradezu in Gestalt eines singenden Vogels auf dem Baume sitzt. Die Darstellung wiederholt sich noch auf zwei andern Bildern. Eine neue Variation stellt Alkyoneus mit der Keule in der Hand schon zu Boden gesunken dar, während Herakles einen Pfeil ihm zuzusenden im Begriff ist, Athena aber vor letzterem herschreitend mit eingelegter Lanze ihn überrannt zu haben scheint. Über den liegenden Riesen hin schreitet durch die Luft eine geflügelte weibliche Figur, in welcher man hier allgemein den Todesdämon, eine Κὴρ τανηλεγέος θανάτοιο (Θ 70, Χ 210 u. a.) erkannt hat. — Endlich ist der Riese auch entschieden wachend dargestellt (a. a. O. Taf. 8, 2); er liegt waffenlos auf der Erde, hat sich aber mit dem Oberleibe wieder aufgerichtet und stützt sich mit der linken Hand auf, während Herakles im eilenden Laufe schon im Begriff ist, mit dem linken Fufse seinen Leib zu berühren. Der nackte Held hat in der Linken den Bogen, dessen Pfeil den Gegner schon verwundet hat, und schwingt in der Rechten die Keule, um ihm den Rest zu geben. Hinter ihm steht Hermes bekleidet, mit Petasos und Heroldstab. Alkyoneus ist hier riesig grofs, mit langherabhängendem Bart- und Haupthaar gebildet, dabei durch eine knollenartig vorspringende Nase zur Karikatur entstellt. [Bm]

Alphabet. 1. Das griechische Alphabet. Der Ursprung des Alphabets der klassischen Völker, dessen römischer Form auch das unsrige entstammt, ist noch Gegenstand der Forschung. Der gewöhnlichen Tradition, dafs die ägyptische Hieroglyphenschrift die Quelle der semitischen Silbenschrift gewesen sei, die dann in ihrer phönikischen Gestaltung zur See über die Inseln zu den Griechen gelangt sei (Herodot V, 28; Tacitus Ann. XI, 14; vgl. Lenormant, Essai sur la propagation de l'alphabet phénicien I, 85 Paris 1874), ist von mir in der Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft XXXI, 102—116 und in meiner Ausgabe von Otfr. Müllers Etruskern II, 513—526 Beil. II, der Nachweis gegenübergestellt worden, dafs erstens die Formen und Namen der semitischen Schriftzeichen Vorderasiens sich leichter und treffender aus der neu- oder kursivassyrischen Keilschrift erklären lassen, und dafs zweitens das älteste griechische Alphabet bei den Ioniern Kleinasiens aus einem auf dem Landwege zu ihnen gelangten semitischen, wahrscheinlich syrischen Schriftsystem entstanden ist.

Die von mir auf Seite 52 Schrifttafel I Sp. 1 gegebenen altsemitischen Formen schliefsen sich am engsten an diejenigen des Mesasteines in Moab (um 850 v. Chr.) und der aramäischen, in Mesopotamien gefundenen Gewichte, Siegel und Gemmen (800—600 v. Chr.) an. — Die äufsere Umgestaltung der 22 semitischen Zeichen durch die Griechen (vor 600 v. Chr.) bestand, wie Seite 52 Schrifttafel I zeigt, wesentlich nur in einer, später fortschreitenden und fast überall dieselben Bahnen einschlagenden Geraderichtung, Regularisierung und Vereinfachung, wobei mehrfach zu ähnliche Zeichen, wie N. 4 und 20, stärker differenziert, aufeinander folgende, wie N. 5 und 6, 13 und 14, assimiliert wurden. Die Ansetzung der griechischen Urformen ist von mir bei Otfr. Müller, Etrusker 2. Aufl. II, 514 bis 518 begründet worden. Kleine Änderungen, deren Rechtfertigung hier zu weit führen würde, finden sich bei N. 2, 4, 9, 12; bei N. 8 habe ich eine zweite Form hinzugefügt. — Die linksläufige Richtung der semitischen Schrift wurde anfangs beibehalten; dann in abwechselnd entgegengesetzte Richtung, wie der Pflüger die Furchen zieht (βουστροφηδόν), umgewandelt; endlich siegte, seit etwa 400 v. Chr., die rechtsläufige Schreibung. — Wichtiger war die innere Umgestaltung, der die Hellenen die überkommene Schrift unterzogen. Das semitische Schriftsystem war insofern auf der Stufe der Silbenschrift stehen geblieben, als jede Silbe, aus Konsonant und Vokal bestehend, nur durch den Konsonanten ausgedrückt ward, während der Vokal als nebensächlicher Bestandteil nicht geschrieben ward. Der anlautende Vokal wurde stets durch einen Hauchlaut eingeleitet, der vokallose Konsonant von einem verkürzten undeutlichen Vokal (dem Schwa) begleitet. Die Griechen nun schufen das erste wahre Alphabet, d. h. eine reine Lautschrift, indem sie die Zeichen N. 1, 5, 10, 16 zur Bezeichnung der Vokale a, e, i, o, einstweilen ohne Unterscheidung der Quantität, verwendeten. Von den andern Zeichen nahmen sie N. 2, 3, 4 für die Medien β, γ, δ; N. 17, 11, 22 für die Tenues π, κ, τ; N. 19 für eine härtere Aussprache der Gutturaltenuis vor o und u (= q); N. 9 für die harte Dentalaspirata ϑ (= th). Die Liquiden N. 12, 13, 14, 20 behielten ihren Wert als λ, μ, ν, ρ, letzteres mit hartem Hauch (ῥ); N. 6 ward zur weichen labialen Spirans F (= v, Bau oder, wegen der Form, Digamma genannt), die damals noch überall gesprochen wurde; N. 8 zum harten Hauchlaut (= h,

spiritus asper). Der Sibilant N. 21 (σάν) diente als σ, wurde aber allmählich durch den, seiner Ähnlichkeit mit N. 13 wegen, umgelegten Sibilanten N. 18 (σίγμα) verdrängt; die dem lateinischen C ähnliche Form wurde erst seit Alexander d. Gr. üblich. Nur in einigen Gegenden (Thera, Melos, Kreta, Korinth und Kerkyra, Phocis, achäischen Kolonieen) behielt das Sigma seine aufrechte Form, während μ anders modifiziert ward, und in einigen abgeleiteten Alphabeten (Schrifttaf. II S. 53) blieben beide Sibilanten (s. unten). Als Doppellaute endlich wurden N. 7 ζ für ein aus δj entstandenes weiches δσ, N. 15 Ξ für κσ, das aus jedem Guttural mit folgendem σ entstand, verwendet.

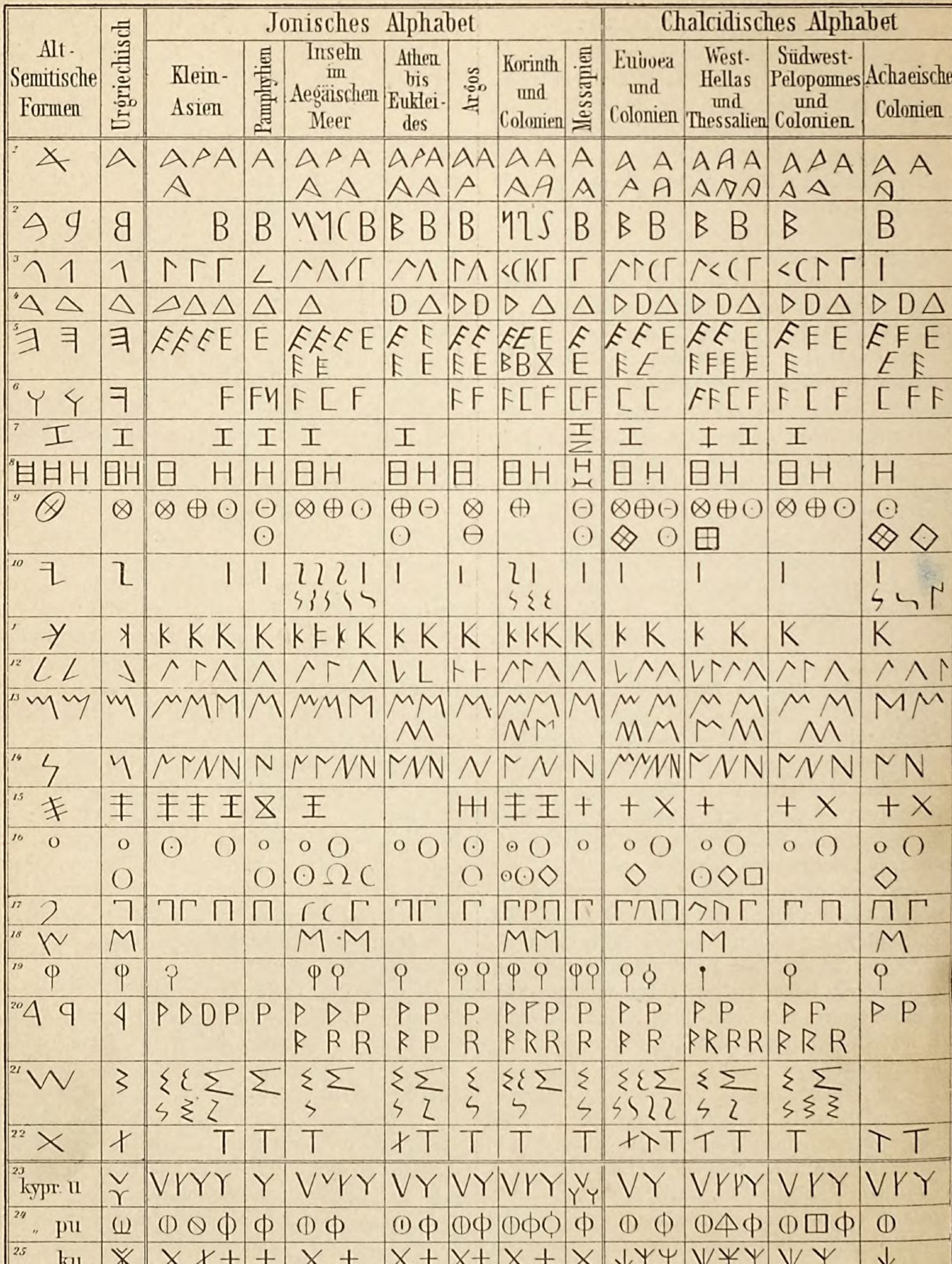
Eine Erweiterung nun erfuhr das so geschaffene griechische Alphabet zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten, in verschiedener Weise, durch Aufnahme kyprischer Schriftzeichen, wie zuerst von mir nachgewiesen worden ist. Die Insel Kypros nämlich besaſs von 650—300 eine eigene, aus der sog. Hittitischen Bilderschrift, deren Mittelpunkt Kilikien gewesen zu sein scheint, unter bestimmendem Einfluſs der assyrischen Keilschrift entstandene merkwürdige Silbenschrift; vgl. W. Deecke, Über den Ursprung der kyprischen Silbenschrift, Straſsburg, Trübner 1877; ders. Die griechisch-kyprischen Inschriften in epichorischer Schrift S. 8—12, Göttingen, Peppmüller 1883, nebst Schrifttafel. Diese Silbenschrift hat Zeichen für die Vokale und für Konsonanten mit inhärierendem Vokal, von denen diejenigen mit e auch als vokallose Schluſskonsonanten dienen, alle unter Umständen in der Aussprache den Vokal verlieren. Allgemein, und daher am frühesten, ist aus der kyprischen Silbenschrift das Zeichen für den Vokal u rezipiert, attisch ü gesprochen, N. 23. Später, angeblich durch den Dichter Simonides von Keos um 500 v. Chr., wurden die kyprischen Zeichen für pu und ku, N. 24 und 25, die auch für ph(u) und kh(u) dienten, offenbar nach Analogie des ϑ = th, zur Bezeichnung der harten labialen und gutturalen Aspirata aufgenommen; doch drang nur ersteres allgemein durch, letzteres blieb auf den Kreis der ionischen Alphabete beschränkt. Noch örtlich isolierter blieb das aus dem kyprischen s(e), N. 26, nach Analogie des Ξ = κσ, gebildete ψ = πσ, aus jedem Labial mit σ entstanden; die Verbindung τσ ward nicht geduldet. In allen diesen Fällen hatte man sich früher durch Schreibung mit zwei Zeichen geholfen: ΠΗ, ΚΗ, ΠΣ, ΦΣ, wie auch ΚΣ und ΧΣ vorkommen. Kyprischen Ursprungs sind ferner die eigentümlichen auf einigen Inseln und in Korinth vorkommenden Formen des β, veranlaſst durch die dem ursprünglichen β ähnliche Umgestaltung des ϵ (vgl. N. 2 und 5), nämlich Ϻ aus kyprisch v(e) und S aus kyprisch p(e).

Die zweite Gruppe der griechischen Alphabete, die sog. chalkidische, unterscheidet sich von der bisher betrachteten ionischen durch die Verwerfung des Zeichens N. 15, des ursprünglichen Ξ, an dessen Stelle ein aus dem kyprischen x(e) modifiziertes, kreuzähnliches Zeichen trat, äuſserlich ähnlich dem ionischen χ (s. Schrifttafel I). Infolgedessen wurde für das χ ein dem kyprischen k(e), das auch als χ(e) verwendet ward, entlehntes Zeichen genommen, dessen Ähnlichkeit mit dem ionischen ψ in einigen Gegenden für letzteren Laut eine vermittelst Durchziehung der Querstriche gebildete Modifikation in Aufnahme kommen lieſs (N. 26). In der Anordnung trat hierbei das neue χ vor das φ.

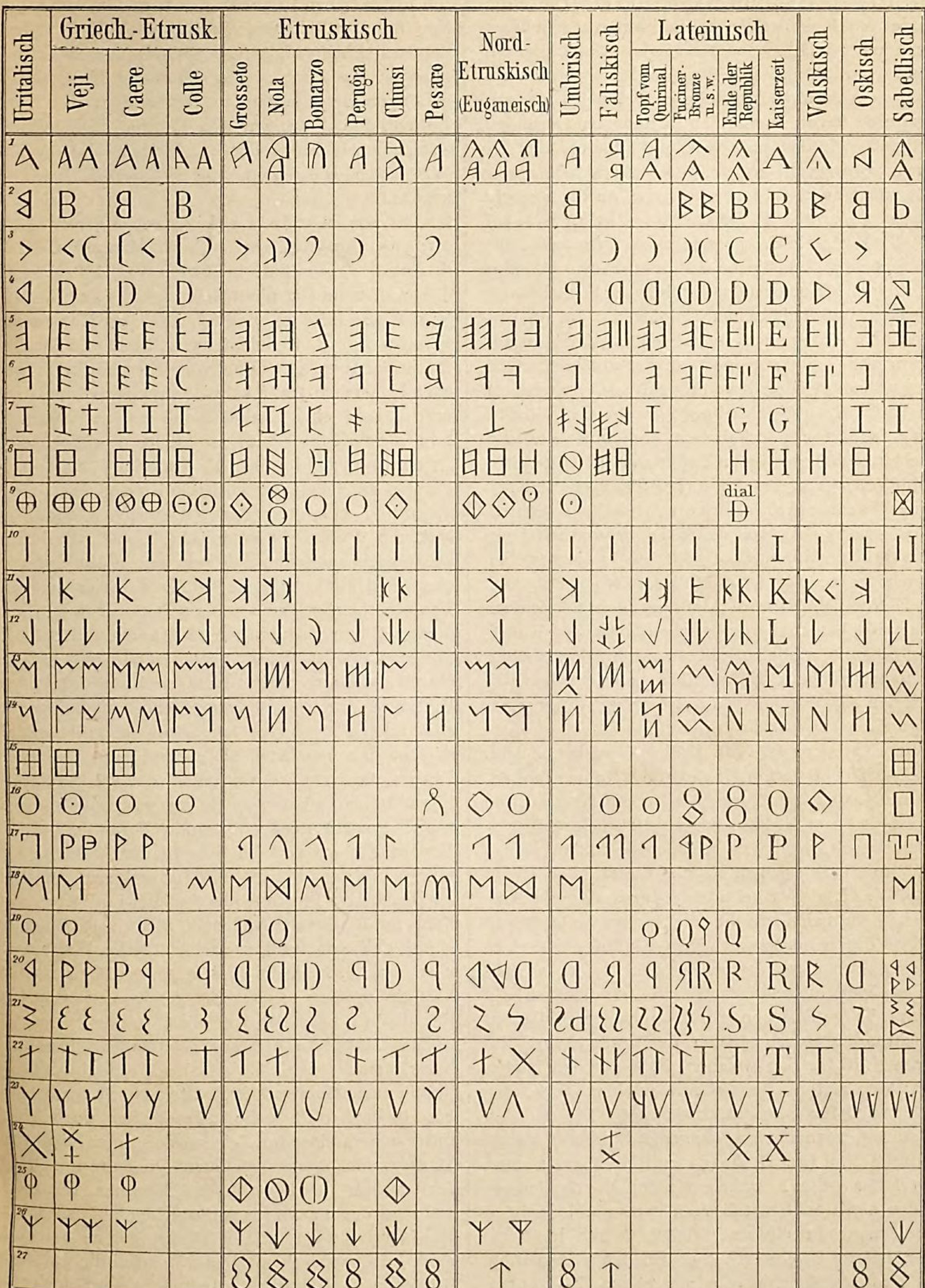
Eine weitere Vervollkommnung ging um 550 v. Chr. von dem ionischen Alphabete aus, indem das ō als unten offen (s. N. 27) vom ŏ getrennt ward. Nach dieser Analogie ward dann N. 8 als ē dem ĕ (N. 5) gegenübergestellt und für das starke und schwache Hauchzeichen die linke und rechte Hälfte von N. 8 verwendet (spiritus asper und lenis). Auch hörte man auf, N. 5 für ει, N. 16 für ου zu verwenden, und schrieb überhaupt die Diphthonge vollständig. Das so vervollkommnete ionische Alphabet, wesentlich in den letzten Formen von Sp. 3 auf Schrifttafel I, wurde dann 403 v. Chr. durch den Archonten Eukleides, angeblich von Samos aus, an Stelle des altattischen in Athen eingeführt und hat von dort aus allmählich alle dialektischen Alphabete verdrängt, so daſs es später gemeingriechisch ward. Dies Alphabet hatte die Zeichen ἄλφα, βῆτα (daher der Name Alphabet), γάμμα, δέλτα, ἒ ψιλόν (d. h. Nicht-Hauchlaut, wie ursprünglich η war), ζῆτα, ἦτα, ϑῆτα, ἰῶτα, κάππα, λάμβδα, μῦ, νῦ, ξῖ, ὂ μικρόν (d. h. kurzes o), πῖ, ῥῶ, σίγμα, ταῦ, ὖ ψιλόν (d. i. Nicht-Hauchlaut, wie das Digamma war), φῖ, χῖ, ψῖ, ὦ μέγα (langes o). Das Digamma, eigentlich βαῦ (N. 6), und das Qoppa (N. 19) wurden nur noch als Zahlzeichen für 6 und 90 gebraucht; ein eigentümliches Zeichen ϡ (Sampi, wohl = σπ, neben ψ = πσ) diente für 900.

Was die im einzelnen auf Schrifttafel I gegebenen Formen betrifft, so sind sie, mit Ausnahme einiger Ergänzungen, im wesentlichen aus Herm. Röhl, Inscriptiones Graecae antiquissimae, Berlin, Reimer 1882 genommen; vgl. noch Th. Kirchhoff, Studien z. Gesch. des griech. Alphabets 3. Aufl., Berlin, Dümmler 1877, mit 2 Schrifttafeln. Berücksichtigt sind im ganzen nur die Hauptformen, und zwar so geordnet, daſs die älteren durchweg voranstehen, um die allmähliche nivellierende Regularisierung der Gestalten zu zeigen. Nur hin und wieder sind charakteristische Abartungen eingefügt, wie das fünfstrichige ϵ und σ, das quadratische ϑ und o u. s. w.

Die aus dem spätattischen Alphabet entstandene Kursivschrift findet sich zuerst im 2. Jahrh. v. Chr. in ägyptisch-griechischen Urkunden; in die Handschriften drang sie erst in byzantinischer Zeit ein.



57 Schrifttafel I. (Zu Seite 50 ff.)



58 Schrifttafel II. (Zu Seite 50 ff.)

2. Die italischen Alphabete. Dafs durch Handel und Kolonisation in Italien in verschiedenen Gegenden verschiedene griechische Alphabete eingeführt wurden und sich über die benachbarten einheimischen Stämme verbreiteten, ist natürlich, und die Spuren davon finden sich in manchen Gegenden. So lehnt sich das messapische Alphabet, das ich seines vorwiegend griechischen Charakters wegen noch auf Schrifttafel I gesetzt habe, an die ionische Gruppe an; vgl. W. Deecke im Rhein. Museum, n. F. XXXVI, 576 ff.; so zeigen das, freilich mehrfach unsichere, sabellische und das oskische Alphabet in einzelnen Momenten den Einflufs der benachbarten dorischen und achäischen Kolonieen. Im wesentlichen aber stammen alle italischen Alphabete von einem wohl schon gegen 550 an der mittleren Westküste Italiens, vielleicht von Kumä aus, verbreiteten chalkidischen Alphabete ab, das freilich vollständiger als alle uns erhaltenen einheimischen griechischen Alphabete dieser Gruppe war. Das beweisen die in Veji, Cäre und Colle (bei Siena) gefundenen etruskisch-griechischen Alphabete (Schrifttafel II, Sp. 2—4), aus denen ich wesentlich jenes uritalische Alphabet (ebdas. Sp. 1) herzustellen versucht habe; vgl. Otfr. Müller, Etrusker 2. Aufl. II, 526 ff. Von diesem Alphabet von 26 Zeichen (22 semitischen und 4 kyprischen) liefsen alle italischen Stämme, vielleicht mit Ausnahme der Sabeller, das ursprüngliche x (N. 15) fallen, da schon die Chalkidier dasselbe durch N. 24 ersetzt hatten; im übrigen behandelten sie es sehr mannigfaltig.

Die Etrusker (s. Otfr. Müller, Etrusker 2. Aufl. II, 528—530) verwarfen, da ihnen die Medien fehlten, N. 2 und 4, und brauchten N. 3 für die Tenuis, ohne Unterschied von N. 11 k, das bald zurücktrat; noch früher erlosch, wegen zu grofsen Gleichklanges mit der Tenuis c (k), das q, N. 19. Sie strichen ferner das o, N. 14, da es bei ihnen durch dumpfe Aussprache dem u sich zu sehr näherte; nur in Pisaurum ward es durch nordetruskischen Einflufs wiederhergestellt. Das x rezipierten sie wohl nicht, weil es früh aspiriert ausgesprochen ward, so dafs es bald χs und hs geschrieben wird. Von den Sibilanten brauchten sie (doch örtlich auch umgekehrt) im ganzen N. 18 für den weichen, N. 21 für den harten Laut; den ersteren bezeichnete auch z, N. 7, das jedoch auch für ts, ja st, vorkommt. Die aus den harten Aspiraten hervorgegangenen Spiranten gaben sie durch N. 9 (ϑ), N. 25 (φ) und N. 26 (χ) wieder, doch ist φ selten. Daneben nämlich erfanden sie für den eigentümlich italischen harten labiodentalen Spiranten f ein eigenes, vielleicht aus h (N. 8) differenziertes Zeichen (N. 27), dem das φ bald wich. Von den etruskischen Spalten bieten 1—3 überlieferte Alphabete älterer Zeit aus Mitteletrurien und Kampanien dar; Sp. 4 enthält die Zeichen der gröfsten etruskischen Inschrift, des perusinischen Cippus; Sp. 5 die gewöhnlichen, schon abgeschliffenen Formen der Grabschriftenfülle von Chiusi, aus spätrepublikanischer Zeit; Sp. 6 die schon der Kaiserzeit angehörigen verschnörkelten Buchstaben der kurzen Bilinguis des Haruspex von Pesaro. Vollständigere Zusammenstellungen der etruskischen Alphabete hat W. Corssen, Die Sprache der Etrusker I, Taf. I—III gegeben.

Das sog. nordetruskische, eigentlich wohl euganeische Alphabet (vgl. Th. Mommsen, Mitteil. d. Antiq. Gesellschaft in Zürich VII, 199 ff.) kennt das c, q, x und φ nicht, hat aber die Zeichen für a (s. das Lateinische), z, ϑ (?), ś (s. das Kampanisch-Etruskische), u, vielleicht auch für n und χ, eigentümlich entwickelt. Das vom Etruskischen abweichende Zeichen für f kehrt im Faliskischen wieder und könnte eine Modifikation des griechischen φ sein (s. Schrifttafel I, zweite Figur unter Westhellas).

Ans etruskische Alphabet schliefst sich in den Formen zunächst das umbrische an, dem c, o, q, x, φ und χ fehlen; dagegen hatte es das b und statt des d einen in lateinischer Umschrift durch rs wiedergegebenen Laut, dessen dem r ähnliches Zeichen bald als ṛ, bald als ḍ oder đ bezeichnet wird. Das etruskische ϑ und ś begegnen auf dem Hauptdenkmal, den Eugubinischen Tafeln (s. jetzt Fr. Bücheler, Umbrica, Bonn, Cohen 1883), nur ganz vereinzelt, während neben dem s ein in lateinischer Umschrift durch s̀ wiedergegebener, meist aus der gutturalen Tenuis vor i entstandener Sibilant existierte, den man wohl als ç bezeichnet hat (zweite Figur unter N. 21); die Form ist ein umgestülptes ṛ. Eigentümlich ist die auch ins etruskische Grenzgebiet eingedrungene verkürzte Form des m, die Verrius Flaccus auch in Rom in der Synaloiphe geschrieben wissen wollte (Velius de orthogr. S. 80, 19 K).

Das faliskische Alphabet, uns bei der geringen Zahl der Denkmäler vielleicht nicht vollständig bekannt, entbehrt des b, v (nach römischer Weise durch u ersetzt), ϑ, k (dafür c), ś, q, φ, χ. Das z ist auch hier ein weiches s; das r ist geschwänzt; ihm ähnlich das a. Über das f s. oben.

Das älteste lateinische Alphabet, dessen Gebrauch sich jedenfalls bis an den Beginn der Republik zurückführen läfst, hatte wohl 21 Buchstaben, von denen h und x, die in Inschriften noch fehlen, unter den vereinzelten Zeichen der sog. servianischen Mauer vorzukommen scheinen. Die Spiranten ϑ, φ, χ fehlten; für das f wurde das Digamma verwendet, während das u auch für den weichen labialen Spiranten benutzt ward, wie im Faliskischen, vereinzelt auch im Etruskischen. Das wahrscheinlich auf dem Töpfchen vom Quirinal erhaltene z wird auch von den Grammatikern als altlateinisch bezeugt und ward wohl hauptsächlich für das tönende s verwendet, bei

dessen Übergang in r es überflüssig ward. Daher hat Appius Claudius Caecus, Censor 312 v. Chr., es beseitigt und vielleicht schon damals an seine Stelle im Alphabete das zur Bezeichnung der gutturalen Media aus c differenzierte g gesetzt, obwohl diese Neuerung gewöhnlich erst einem Freigelassenen des Spurius Carvilius Ruga, 231 v. Chr., zugeschrieben wird; vgl. H. Jordan, Krit. Beiträge zur Geschichte der latein. Sprache S. 152 ff., Berlin, Weidmann 1879. Das durch c ersetzte k verblieb nur in wenigen Wörtern. Erst gegen Ende der Republik wurde für die griechischen Lehnwörter mit dem y auch das z in Rom wieder eingeführt und beide an den Schlufs des Alphabets gesetzt. Die Schwänzung des r wurde durch die Schliefsung des Hakens des p bedingt. Die in der spätern Zeit (s. Sp. 3) vorkommenden eigentümlichen Formen des e II und f I', beide auch volskisch, erstere faliskisch, sind noch unerklärt; sie verschwanden in der Kaiserzeit wieder. Das als dialektisch angegebene Zeichen für ϑ, ein durchstrichenes d, findet sich in dem lateinisch geschriebenen Weihgedicht von Korfinium, ist aber auch gallisch-lateinisch. Die uns wohlbekannte feste regelmäfsig schöne Gestalt gewann das römische Alphabet unter Augustus und bewahrte sie durch mehrere Jahrhunderte. Das seit der sullanischen Zeit für ī aufgekommene hohe I und die Reformversuche des Claudius: Ⅎ = v; Ⱶ = ü; das sog. Antisigma = bs, ps, hielten sich auf die Dauer ebensowenig, wie das verkürzte m des Verrius Flaccus (s. oben) und die Doppelschreibung oder der Apex (´) zur Bezeichnung der Vokallänge und der Sicilicus (ↄ) zur Bezeichnung der geschärften Konsonanten. Die semitisch-griechischen Buchstabennamen liefsen die Römer fallen und setzten dafür die noch bei uns gebräuchlichen einfachen Namen: a, be, ce, de, e, ef, ge, ha, i, ka, el, em, en, o, pe, qu, er, es, te, u, ix ein; ypsilon und zet(a) behielten die griechische Bezeichnung. Kursivschrift war im geschäftlichen Verkehr jedenfalls schon in der letzten Zeit der Republik üblich; selbst stenographische Noten schrieb man schon dem Dichter Ennius zu, und von Ciceros Freigelassenem Tiro wurden sie zu einem umfassenden Schnellschriftsystem ausgebildet.

Das volskische Alphabet steht, wie zu erwarten, dem altrömischen sehr nahe: nicht nachgewiesen sind bis jetzt z, q und x.

Das oskische Alphabet nähert sich in seiner Bildung dem campanisch-etruskischen, doch hat es die Medien b, g, d (mit eigentümlicher, dem römischen r ähnlicher Form), aber kein ϑ, ś, q, φ, χ, auch kein x. Durch einen Querstrich in der Mitte rechts ward aus dem i ein Zeichen für einen dem e näherstehenden Vokal differenziert, ebenso aus dem u durch einen innern Punkt ein Zeichen für einen dem o ähnlichen Laut, während das o selbst, wie im Etruskischen und Umbrischen, fehlt.

Das Sabellische endlich bedarf noch weiterer Untersuchung. Die im einheimischen Alphabet geschriebenen Inschriften sind noch keineswegs sicher gelesen und gedeutet.

Die ursprüngliche linksläufige Richtung der italischen Schrift ist in den dialektischen Alphabeten durchweg bis zu ihrem Untergange erhalten geblieben, selbst bei den Etruskern. Nur die Volsker schlossen sich den Römern an, die, wie die Griechen, aus der linksläufigen durch die Bustrophedonschrift (s. die Fuciner Bronze) zur rechtsläufigen Richtung übergingen, die seit der Reform des Censors Claudius wohl allgemein ward.

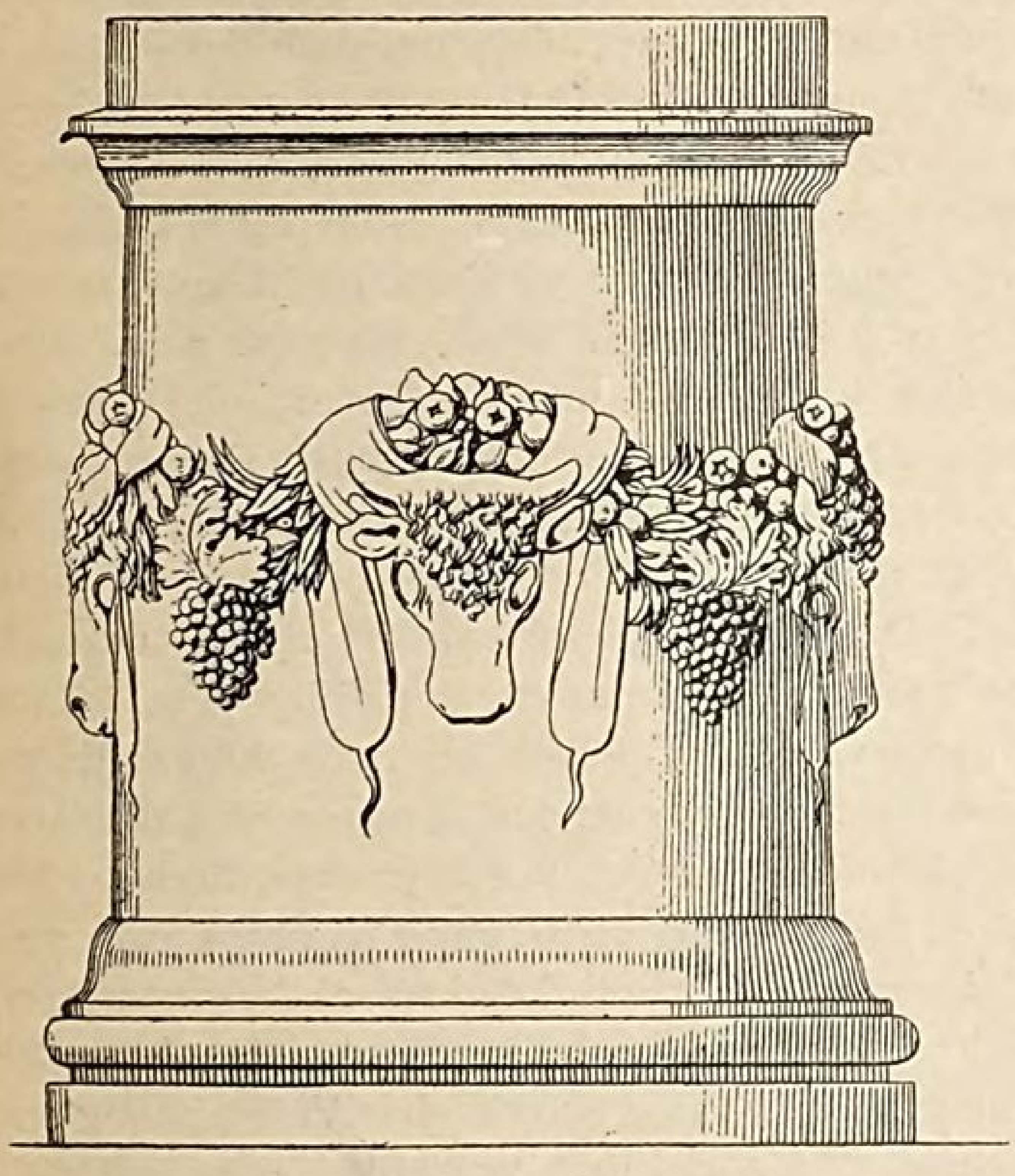
Ob in den eigentümlichen Formen des e II und f I', ᛏ, vielleicht des m Λ uns Reste einer italischen Urschrift, aus der Zeit vor der griechischen Kolonisation erhalten sind, lasse ich dahingestellt. [D]

Altar. Da der Zweck des Altares die Aufnahme des der Gottheit dargebrachten Opfers ist, so ist die Erhöhung vom Erdboden bei ihm das Wesentliche und gewissermafsen Symbolische in der Form, wo es sich, wie doch gewöhnlich, um obere Götter handelt (den Unterirdischen opfert man seit Homer λ 25 häufig in Gruben); gerade wie man beim Gebet die Hände zum Himmel emporhebt. Wenn der Herd des Hauses mit Recht als ursprünglicher Altar (ἐσχάρα) gilt, so hat er die Bequemlichkeit der Erhöhung von der Erde seiner Mitbestimmung als Altar zu danken. Damit stimmt die Etymologie von βωμός, ara, altare. Ebenso sind die Opfertische (anclabris, θυωρός) als eine Art von Altären mäfsig hoch, während die Speisetische niedrig blieben. — In ältester Zeit errichtete man Altäre aus Erdaufschüttungen oder Steinhaufen, aus Zweigen oder geschichteten Holzstöfsen, welche letzteren zugleich die Flamme des Opfers nährten (Paus. IX, 3, 2). Ländliche Altäre aus Rasen (graminea, cespiticia) kennen noch Horaz Od. I, 19, 13 und Vergil Aen. XII, 118. Improvisierte Altäre aus zusammengelesenen Steinen (χεράδες Apoll. Rhod. I, 1123; II, 695) oft auf Vasenbildern, s. z. B. Art. »Athena«; aus ungebrannten Ziegeln Paus. VI, 20, 7. Als ein Raffinement vielbesuchter Opferstätten aber ist der Bau der Altäre aus der Asche der Opfertiere oder aus ihren Hörnern anzusehen. Letzteres war beim Apollontempel in Delos der Fall (κεράτινος βωμός, structa de cornibus ara); ersteres häufiger (der Apollon σπόδιος in Theben hatte seinen Beinamen davon); namentlich bestand der grofse Altar des Zeus in Olympia, welcher unten 125 Fufs im Umfange hielt, im oberen Teile, der 22 Fufs hoch war, aus der mit Alpheioswasser vermischten und verhärteten Opferasche; Paus. V, 13, 5. Auf Kunstwerken finden wir jedoch meist künstliche Altäre aus Stein, wie sie in historischer Zeit fast

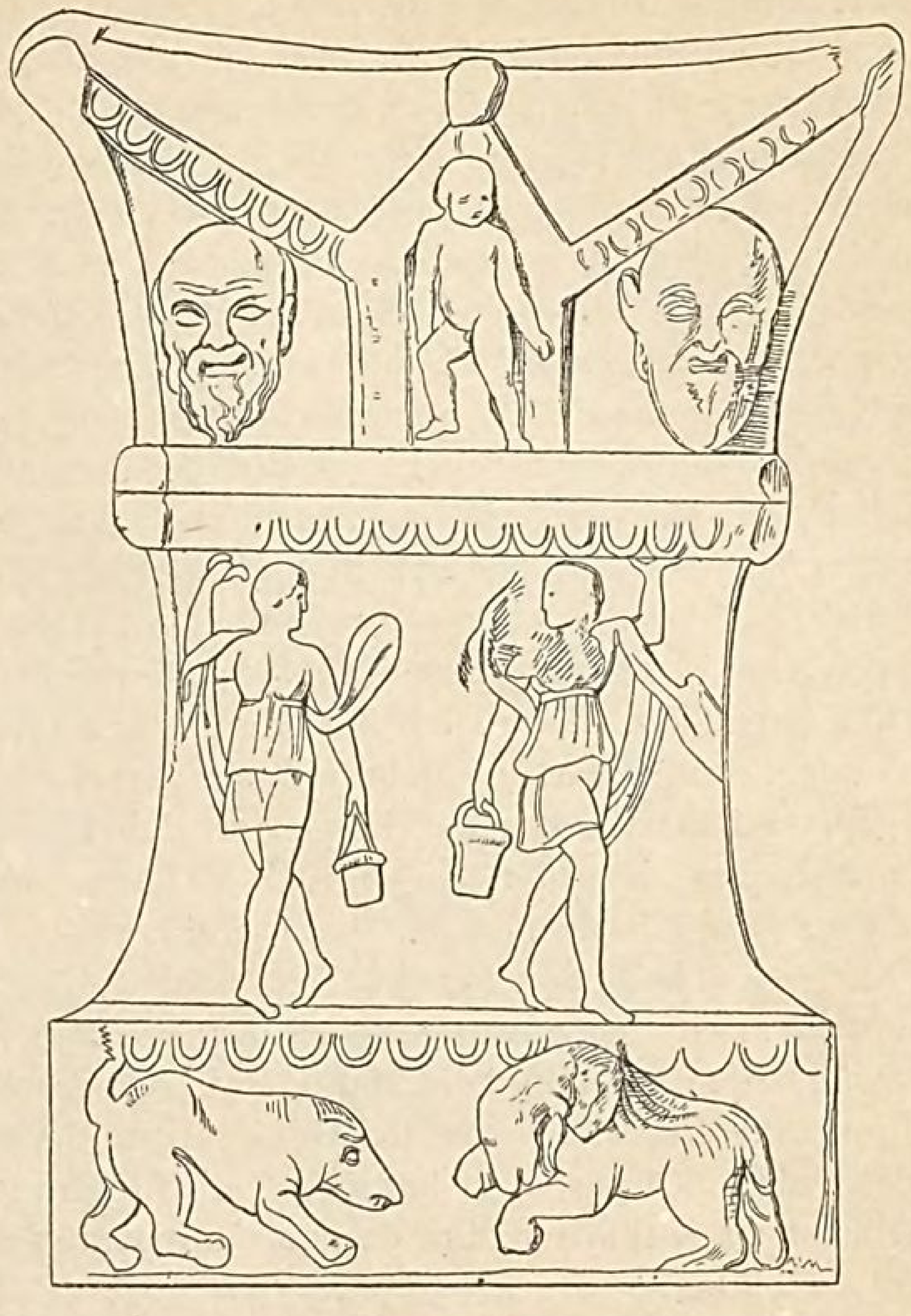
ausschliefslich in Gebrauch waren. Innerhalb der Tempel, wo bekanntlich keine eigentlichen Brandopfer stattfanden, sondern neben unblutigen Gaben und Weihgeschenken nur Räucherwerk angezündet wurde, sind sie klein und niedrig (arulae Cic. Verr. IV, 3), um das Götterbild dem Betenden nicht zu verdecken; die im Freien stehenden Brandaltäre haben jede beliebige Gröfse. Der Altar zu Pergamon (s. Art.) wird auf 13 m Höhe berechnet; in Parion war ein Altar von der Länge eines Stadions; ein in Eleusis gefundenes Stück der Schmalseite des Demeteraltars ist über 25 Fufs lang. Die auf Reliefs und Gemälden dargestellten, sowie zahlreiche aufgefundene Altäre halten ziemlich beschränkte Verhältnisse ein; so der hier abgebildete (Abb. 59) auf Delos gefundene (nach Clarac Musée pl. 121, 156), dessen Höhe nicht ganz 1 m beträgt. Er ist von cylindrischer Form (andre sind dreieckig, viereckig oder länglich rund), ist wie die meisten architektonisch gegliedert mit Basis und Aufsatz und trägt in Marmor den Schmuck ausgehauen, welchen man ursprünglich als Naturgaben den Altären anzuhängen pflegte: ein Gewinde von Blättern, Blumen und Früchten, schön geordnet zwischen den Schädeln der geopferten Stiere und durchschlungen von der breiten bakchischen Binde (κρήδεμνον), welche nebst den Trauben einen Dionysosaltar anzudeuten scheint. Denn, wie natürlich, werden jedes Gottes Altäre, wenn überhaupt, mit den ihm eigenen Attributen und Emblemen verziert. Zusammenstellungen bietet aufser zahlreichen Münzen mit Altären Bouillon vol. III, Autels pl. 1—6, woraus wir nach pl. 2 die eine Seite eines römischen Apollonaltars hier wiederholen (Abb. 60). Er ist dreieckig und 1 m hoch. Die eine Seite zeigt einen schön verzierten Dreifufs, darauf einen Raben, rechts und links Lorbeerzweige. Auf der zweiten Seite sieht man einen mit Bändern geschmückten Ährenkranz, das χρυσοῦν θέρος andeutend, worauf ein Adler sitzt, zu den Seiten Maisähren. Auf der dritten (hier abgebildeten) Seite zeigt sich zwischen Lorbeerbäumen vor einem Rauchaltar ein ährenbekränzter Priester, welcher eine ungegürtete Tunika trägt, die den rechten Arm blofs läfst (ἑτερομάσχαλος Pollux VII, 41; brachio exserto). Vielleicht ist ein Weihrauch opfernder römischer Quindecimvir des Apollon gemeint und zwar, wie der Vollbart zeigt, aus der Zeit der Antonine. Die abgestumpften Ecken sind mit Blumen verziert, die aus Kelchen und Vasen hervorwachsen; daneben an den Kanten noch Doppelthyrsen (δίθυρσον). An der Basis sind sirenenähnliche Sphinxe als Träger gebildet, dazwischen eine grofse Sonnenblume. — Ein ganz kleiner, dreiseitiger römischer Hausaltar aus Terrakotte in Berlin, sog. lucerna Larum, nur 13 cm hoch (Abb. 61, hier nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 64), tragbar (foculus, ἐσχαρίς) und zu vielen Ceremonien im öffentlichen Leben (vgl. z. B. Plut. Crass. 16) dienstbar, zeigt an der Hauptseite die beiden Laren in gewöhnlicher Haltung, darüber ein nacktes Knäbchen und zwei kahlköpfige Masken (Faunus, Silvanus?), unten Schwein und Schafbock, die Haustiere. (Panofka, Museo Bartoldiano p. 153 erkennt in der untersten Reihe einen Löwen, der einen Panther angreift, und einen Eber gegenüber einem Bären.) Auf den beiden anderen Seiten ist der schlangenwürgende Herakles in der Mitte, sonst die gleiche Darstellung. — Altäre für blutige Opfer hatten, wie wir auf Vasenbildern oft sehen, an der Seitenfläche Löcher und im Innern Kanäle, welche dem Blute und Fette einen Abflufs nach aufsen gestatteten (z. B. Winckelmann mon. ined. 181). — Hörner des Altars (κέρατα, cornua) nannte man die vielleicht oft mit wirklichen Hörnern von Opfertieren verzierten vorspringenden Wulste (volutae) und Ecken der Oberfläche, welche man z. B. bei Eidschwüren anfafste; vgl. 2 Mos. 27, 2. — Zum Schutze des Opferfeuers gegen Regen und Wind findet sich zuweilen ein Metallschirm darüber gespannt, so auf einem Basrelief, Mon. Inst. V, 8. — Eine besondere Art von Altären waren die vor den Hausthüren stehenden apollinischen ἀγυιεῖς βωμοί; nach Pollux IV, 123 ἀγυιεὺς ὁ πρὸ τῶν θυρῶν ἑστὼς βωμὸς ἐν σχήματι κίονος. Darüber Wieseler, Ann. Inst. 1858 S. 222. Ein solcher im Lateran wird beschrieben von Benndorf N. 439 b als eine Säule mit ionischem Fufs, ionischen Cannelüren und einer Art dorischen Kapitäls. Man pflegte sie mit Salböl zu begiefsen. — Bei den Römern wurde in späterer Zeit übrigens auch den Grabdenkmälern häufig die Form von Altären gegeben, da man die Toten zu vergöttern anfing. — Als ein Altar mufs endlich auch das berühmte puteal Libonis (d. h. der über jenem »Blitzbrunnen« errichtete Sühnstein) angesehen werden nach den Abbildungen, welche sich auf römischen Münzen mehrfach finden. Wir geben ein Exemplar der gens Scribonia nach Cohen méd. consul. XXXVI, 2 (Abb. 62), worauf dies deutlich sichtbar ist. Der runde Altar ist mit einem Lorbeerzweige und zwei Leiern geschmückt, darunter die Zange des Vulkan als des Blitzgottes. Eine vollständigere Nachbildung des merkwürdigen Denkmals, im Lateran befindlich, abgebildet Mon. Inst. IV, 36, zeigt einen runden Altar mit merklicher Anschwellung (ἔντασις), den ringsum laufend eine Fruchtschnur umzieht, dazwischen vier zehnseitige bebänderte Zithern, darunter die Symbole Vulkans: Ambofs, Hammer, Zange, Pileus. Die Inschrift *Pietatis sacrum* deutet vielleicht an, dafs ein Angehöriger des Weihenden dort vom Blitze getroffen war. [Bm]



62



59 (Zu Seite 56.)



61 (Zu Seite 56.)



60 (Zu Seite 56.)

Amazonen. Indem wir hier von der mythologischen Bedeutung und den etwaigen historischen oder kulturhistorischen Anknüpfungspunkten bei der Entwickelung der Idee eines streitbaren Weibervolkes ganz absehen, bemerken wir vorab, dafs in der Ausbildung des statuarischen Amazonentypus der griechische Schöpfergeist denselben Gang nahm, wie z. B. bei Herakles. In der älteren Kunst (vor Phidias) erscheinen die Amazonen, obwohl als Ausländerinnen angesehen, nicht in ihrem nationalen Kostüm, sondern hellenisiert; ferner aber (auf den ältesten Vasenbildern) der Tracht und Rüstung nach durchaus nicht verschieden von männlichen Kriegern; z. B. Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 104; Mon. Inst. I, 24, 27. Sie haben hier nicht blofs den hohen Helm mit Bügel und Busch, sondern auch den kurzen ärmellosen Panzerrock und Schienen an den blofsen Beinen; dazu kämpfen sie mit der Lanze und schützen sich mit dem ovalen Langschild.

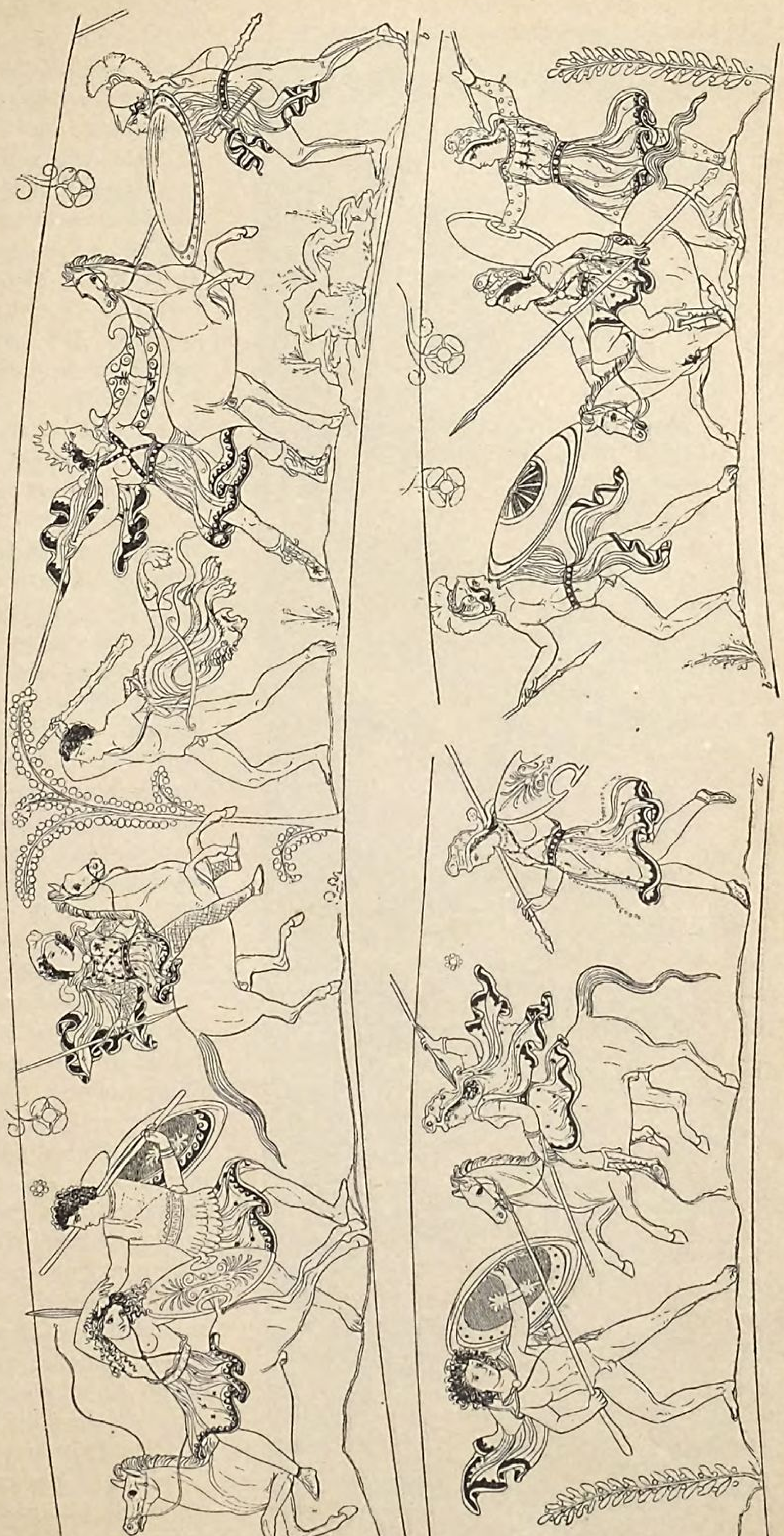
Nach der Zeit der Perserkriege aber geht die Kunst in zwei Richtungen auseinander: die Malerei macht aus ihnen allmählich Orientalen in der Tracht, während die Plastik es für ihr Gebiet vorteilhafter findet, den Körper der kämpfenden Jungfrauen möglichst zu entblöfsen, um daraus ein eigenartiges Ideal zu bilden.

Die malerische Auffassung, welcher die späteren Vasenbilder meistens treu bleiben, zeigt die Amazonen zu Pferde wie zu Fufs, im eng anschliefsenden Unterkleide mit Gürtung, darunter enge Hosen nebst geschnäbelten Schuhen oder Stiefeln; alles mit Zacken, Flecken, Blumen, Sternen, Mäanderkanten u. s. w. bunt verziert. Zuweilen tragen sie noch darüber ein Tierfell oder eine weite flatternde Chlamys. Der Kopf ist nicht sehr oft mit dem Helme, meistens mit der verzierten phrygischen Mütze, zuweilen auch nur mit einer ihr ähnlichen Kapuze aus Zeug oder Tierfell bedeckt, deren Ende über Nacken und Haar herabfällt. Dazu führen sie die barbarischen Waffen der Perser, Bogen und grofse Köcher, zu Pferde Stofslanzen, oder den mondförmig ausgeschnittenen Schild (πέλτη, *pelta lunata* Verg. Aen. I, 490) nebst der Streitaxt oder der (karischen) Doppelaxt. Vielleicht liegen diesem Typus die Gemälde Mikons und Polygnots in der Poikile und am athenischen Theseion (Paus. I, 15, 2; 17, 2) zu Grunde. Wir geben als Probe der sehr zahlreichen jüngeren Vasen mit Amazonenkämpfen (oft am Halse des Gefäfses oder auf der Rückseite desselben) das Gegenbild der Vase mit Antigone (s. Art.) nach Mon. Inst. X, 28. (Abb. 63.)

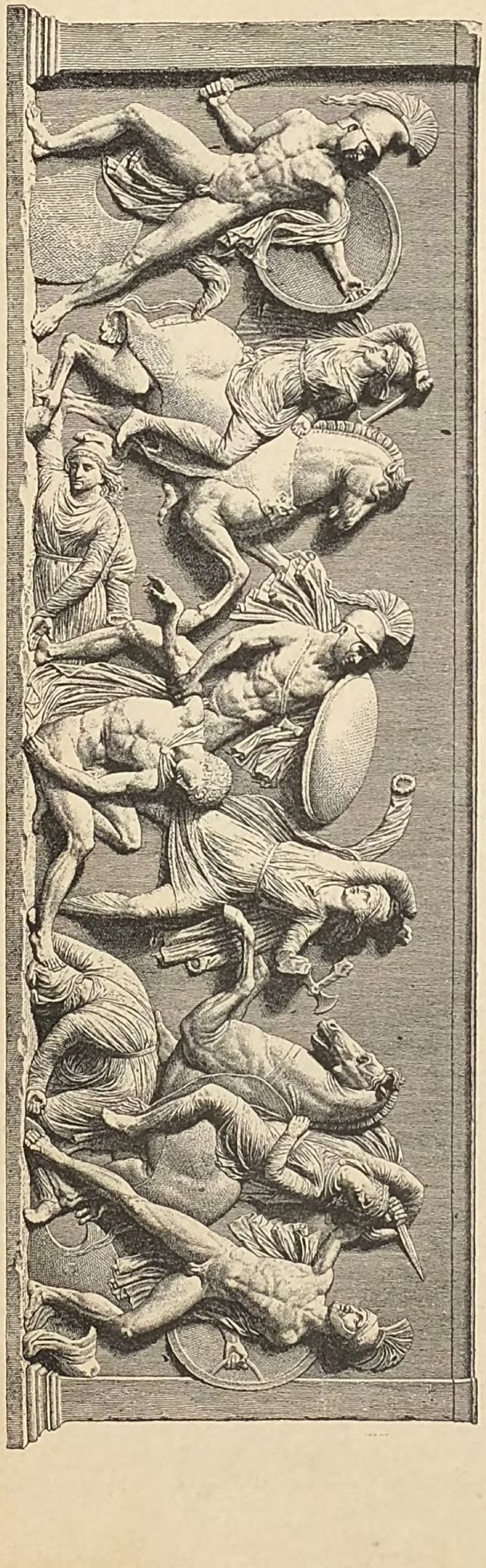
Die Mitte der das ganze Gefäfs umschlingenden Zeichnung (von welcher in unserer Abbildung das Stück links der unteren Reihe bei *a* links an die obere zu fügen ist, sowie *b* unten an *b* oben) nimmt die Gruppe des gegen die Königin selbst kämpfenden Herakles ein, in deren Hintergrunde ein Ölbaum steht. Herakles ist nackt, die Löwenhaut hat er wie einen Schild um den linken Arm gewickelt, wobei er zugleich den Bogen hält, während seine Rechte mit der Keule zum vernichtenden Schlage gegen das Pferd der Reiterin ausholt. Links davon packt ein gerüsteter Jüngling, dem der Petasos überhängt, mit der Rechten, in welcher er zugleich das Schwert hält, eine davonsprengende Amazone am Haar; sie hat den Zügel schon fahren lassen, um des Gegners Hand zu packen, wird aber im nächsten Augenblicke stürzen und gefangen sein. Vor ihr (weiter links) eilt eine Gefährtin, den Kampf aufgebend, mit geschulterter Lanze davon, wogegen eine andere mit der Lanze zustofsen will, während schon ihr Rofs den Todesstofs in den Hals empfängt. Auf der rechten Seite von Herakles dagegen ist die kämpfende Amazone freiwillig vom Pferde gesprungen, dessen Zügel sie noch hält, und dringt mutig auf den gerüsteten Krieger ein; der Ausgang des Kampfes bleibt noch unentschieden. Ebenso ist es mit der letzten Gruppe rechts, die in gleicher Weise wie die letzte links aus drei Personen, worunter zwei Amazonen, besteht: diesmal ist der mittleren Amazone das Pferd durch eine Verwundung zu Fall gebracht, jedoch ihre zu Hilfe eilende Gefährtin bedroht den angreifenden Griechen. Man beachte den strengen Parallelismus der Gruppierung, der zwischen beiden Seiten obwaltet und deutlich anzeigt, dafs das Bild, welches rechts und links durch einen Busch abgeschlossen ist, ursprünglich auf einer ebenen Fläche zu stehen bestimmt war und dafs das Reliefgesetz genau dabei eingehalten war. Auch ist zu bemerken, dafs nur mit Lanzen gekämpft wird. Die Amazonen haben weder Bogen, noch Beil, noch Schwert, auch nur einige einen Schild. Vollständig asiatisch kostümiert ist nur die Königin; den anderen fehlt ebenso wie auch den Griechen aus künstlerischen Rücksichten das eine oder andre Stück. Die Gürtel und die Kreuzbänder über der Brust sind mit Edelsteinen besetzt; die schönen Körperformen und edlen Züge sind überall in helles Licht gesetzt. — Andere hervorragende Darstellungen von Amazonenkämpfen dieser Art sind aufgezählt Ann. Inst. 1876 S. 184 ff. — Selten sind Amazonen auf Streitwagen, mit langen Lanzen kämpfend: Millin G. M. 134, 497, Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 102, Mus. Borb. II t. A; auch auf der grofsen Prachtvase von Ruvo im Museum zu Neapel, abgebildet Mon. Inst. II, 30—32 und erklärt von H. W. Schulz, Leipzig 1851.

Für die plastische Darstellung der Amazonen als Einzelfiguren ist mafsgebend geworden das Resultat des von Plinius 34, 53 erwähnten Wettstreites von vier der bedeutendsten Künstler, über deren Werke im Art. »Polykleitos« (wo auch Abbildungen) näher

gehandelt wird. Die von diesen geschaffenen Idealtypen, welche in den zahlreichen Nachbildungen späterer Zeit, die uns geblieben sind, mehr oder minder nachklingen, zeigen die kriegerischen Frauen auch leiblich mit den Männern rivalisierend (ἀντιάνειραι Homer T 198 Z 686). Die weibliche Natur wird durch Annäherung an die männliche gesteigert, nicht gemischt, wie beim Hermaphroditen; aus der Jungfrau wird eine Heroine. Niemals jedoch eine Göttin; die geistige Hoheit der stets langbekleideten Athene haben die Künstler nicht angestrebt. Auch der Artemis Züge sind heiterer, lichter, strahlender, als die der trübgestimmten, unterliegenden, verwundeten und sterbenden Kriegerinnen; dazu ist jene, welche nur Tiere jagt, leichter am Oberkörper gebaut, als diese Jungfrauen, welche einen kräftigen Hals und starke Schultern zeigen. Der Brustkasten ist stärker entwickelt, die Hüften aber sind schmächtiger als sonst bei Frauen; die nackten Beine zeigen scharfe Umrisse. Offenbar haben die jungen Spartanerinnen, denen man in Athen zu jener Zeit den Preis kräftiger Schönheit zuerkannte, hier zum Modell gedient, worauf auch der kurze dorische ärmellose Chiton hinzuweisen scheint, welcher regelmäſsig die eine der stark entwickelten Brüste frei läſst. (Die von Strab. 504 erwähnte Exstirpierung der rechten Brust kommt bekanntlich auf Kunstwerken nirgends vor.) — Der Gesichtsausdruck entbehrt jeglicher Regung von Liebreiz oder Sinnlichkeit. Auſser den ruhig stehenden Bildern stellt ein groſsartiger Torso im Hofe des Palastes Borghese zu Rom (abgebildet Mon. Inst. IX, 37) eine anscheinend am Arm



63 Amazonenkampf. (Zu Seite 58.)



64 Amazonenkampf.

gepackte und vorwärts geschleifte Amazone vor, bis jetzt das einzige gröfsere Rundwerk dieser Art. Sonst sind uns nur Relieffriese übrig, allerdings der vorzüglichsten Arbeit und in bedeutender Ausdehnung, welche die Schlachten der Griechen gegen Amazonen mit unerschöpflichen Variationen behandeln. Wir nennen den Fries des Apollontempels von Bassai bei Phigalia (Annal. Inst. 1856), des Nereidenmonuments von Xanthos (Mon. Inst. X, 14), des Artemistempels in Magnesia (Clarac Musée pl. 117), des Mausoleums von Halikarnassos (Mon. Inst. V, 1—3, 18, 21, s. »Maussolos«). Auch im Weihgeschenk des Attalos (Paus. I, 25, 2) waren Amazonenkämpfe enthalten, von denen wenigstens eine Probe übrig ist. Aus der späteren Zeit mehrt sich das Material aus Bronzen, Spiegeln, Schmuckkästchen, Aschenurnen, pompejanischen Gemälden und namentlich Sarkophagen. Unter dieser letzten Gattung ragt ein in Lakonien (?) gefundener, jetzt in Wien befindlich, hervor, von dem wir die Hauptseite (die auf der Rückseite sich ebenso wiederholt) nach Bouillon II, 94 hier wiedergeben (Abb. 64). Friederichs, Bausteine I N. 783 sagt: »Die Motive der Komposition sind durchgängig sehr schön, namentlich die Mittelgruppe, wo ein Freund dem anderen beisteht. Doch sind sie schwerlich überall neu; die Gruppe an der rechten Seite, in welcher eine Amazone an den Haaren vom Pferde gerissen wird, kehrt auch in früheren Werken ähnlich wieder. Bemerkenswert ist die Tracht einer Amazone in der Mitte, die aufser den Hosen und dem Ärmelkleid auch noch einen hinten flatternden, ebenfalls mit Ärmeln versehenen Überrock trägt. (S. über diese leeren, pelzgefütterten Ärmel »Anchises«.) — Dafs dieser Sarkophag nicht einer früheren griechischen Kunstzeit angehöre, zeigt die Vergleichung desselben mit den Reliefs von Halikarnafs (s. »Maussoleum«). Die Figuren sind im allgemeinen zu lang und schmächtig, die Gewänder zu reich an Detail. Unter den Darstellungen der Sarkophage nimmt dies Relief aber jedenfalls einen hervorragenden Platz ein. Es ist ganz verschieden von der unruhigen Weise so vieler römischer Sarkophage, auf denen zwei Reihen von Figuren hintereinander gestellt werden und das Relief seinen ornamentalen Charakter ganz verloren hat. Freilich ist der Künstler wohl eben durch das flachere Relief zu einem kleinen Fehler veranlafst, indem nämlich die Beine der ausgestreckt liegenden Amazone vom Knie abwärts ganz verschwinden.«

Während hier und in den oben genannten Tempelreliefs die Kämpfe der Griechen und Amazonen nur den nationalen Gegensatz zu den Persern und den Völkern des Orients abspiegeln und die Überlegenheit des hellenischen Elements symbolisch darzustellen bestimmt sind, haben daneben in der älteren

klassischen Kunst vorzugsweise bestimmte mythische Ereignisse der Heroenzeit diese Aufgabe zu erfüllen. Wir finden:

1. Kämpfe der Amazonen mit Herakles, der den Gürtel der Hippolyte holen soll. Eine sehr alte Statuengruppe des gegen die berittene Amazone kämpfenden Herakles von Aristokles führt Paus. V, 25, 6 unter den Weihgeschenken in Olympia an, woselbst auch Alkamenes dieselbe Scene über dem Opisthodom des Zeustempels bildete. Eine grofse Kampfscene aus 29 Figuren hatte Phidias an den Thronschranken des Zeusbildes dargestellt; Paus. V, 10, 2; 11, 2. Auf Vasenbildern älteren Stiles findet sich Herakles meist gegen drei Amazonen streitend, zuweilen gegen zwei, aber auch im eigentlichen Zweikampf. Der Aresgürtel, um den es sich handelt, tritt selten dabei hervor. Ein jüngeres Vasenbild Millin G. M. 122, 443; ältere bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 102—104; dazu S. 58—68. Welcker, Alte Denkm. V, 334. Auf Münzen von Herakleia am Pontos kämpft Herakles mit der Keule gegen eine berittene Amazone; ebenso bei Heydemann, Nacheuripid. Antigone Taf. II. Über die betr. Metopen in Olympia und am Theseion s. die Art. (Herakles setzt der auf den Leib niedergeworfenen Amazone den Fufs oder das Knie auf oder zwischen die Schultern.) Weit häufiger sind:

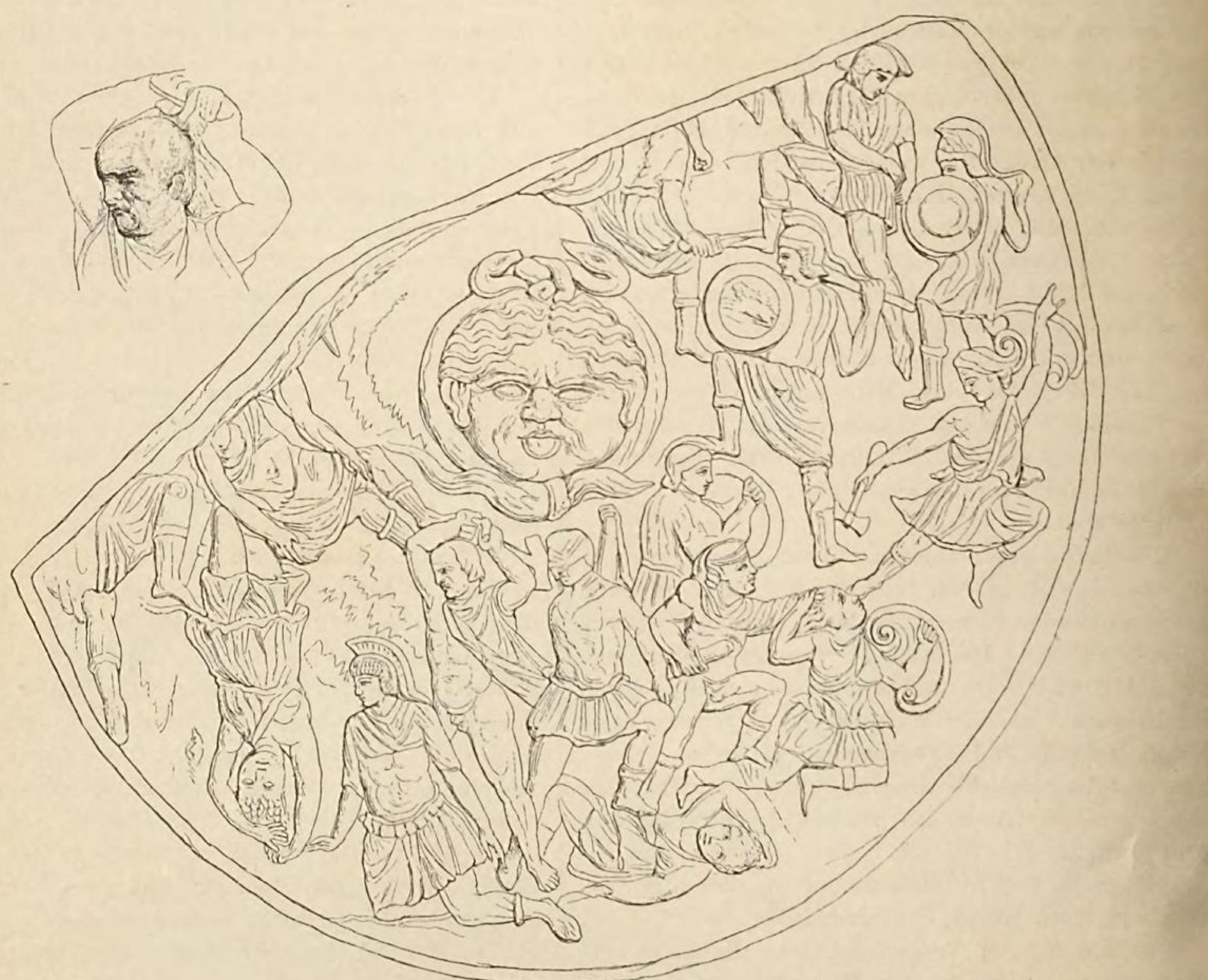
2. Kämpfe des Theseus, besonders natürlich in attischer Kunst, in den jüngeren Vasenbildern überhaupt entschieden vorherrschend. Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 163—166, 329, 330. Weitere Anführungen das. III S. 42 ff. Die Amazonenvase von Ruvo, ein Prachtstück, ist in Originalgröfse publiziert von Schulz, Leipzig 1851. Theseus kämpft gegen Hippolyte und Deinomache zugleich, ein Vorbild für den kriegsdienstpflichtigen athenischen Epheben, Welcker, Alte Denkm. III Taf. 21. Man sehe im ganzen: A. Klügmann, Die Amazonen in der attischen Litteratur und Kunst, Stuttgart 1875.

Für die älteren Vasenmaler war die Sage vom Raube der Antiope durch Theseus (Schol. Pind. Nem. 5, 89; Paus. I, 2, 1) mafsgebend; sie findet sich auf vier schönen Gefäfsen, namentlich auf dem mit Krösos auf dem Scheiterhaufen, Mon. Inst. I, 55: Theseus trägt die Amazone, welche die Hände flehend zurückstreckt, in seinen Armen eilig und vorsichtig davon; Peirithoos folgt. Vgl. Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 163—165, 168 B. Auf einem anderen Bilde kommt Phorbas hinzu, Theseus' Wagenlenker; auf einer Münchener Vase (N. 7) kommt aufserdem Poseidon dem Sohne entgegen. S. Klügmann 24, welcher jedoch eine Feier der Hochzeit, die man auf einigen Vasen finden will (Mon. Inst. IV, 43; Welcker, Alte Denkm. III, 353), bezweifelt. — Von dem Rachezuge der Amazonen gegen Athen, den grofsen Schlachten innerhalb der Mauern der späteren Stadt und dem endlichen Siege des Theseus und der Seinen zeugten Gräber, namentlich das der Antiope am itonischen Thore. Ein grofses Schlachtenbild in der Stoa Poikile war von Mikon, dem Genossen des Polygnot, Arist. Lysistr. 679, Arrian. Anab. VII, 13, 10; ein andres im Theseion; Paus. I, 15, 2; 17, 1. In diesen beiden haben wir das Vorbild für ein häufiges Motiv jüngerer Vasenmaler zu suchen: eine reitende Amazone, die gegen einen Griechen die Lanze oder Axt schwingend ansprengt. Vgl. Ann. Inst. 1867, 211. Auf den gröfseren Kompositionen dieser Art finden sich mannigfaltig erfundene Namen beigeschrieben, auch für die kämpfenden Griechen.

Die Amazonenschlacht war ferner von Phidias auf dem Schilde seines Athenabildes dargestellt, Plut. Per. 31; ein Relief, welches schon im Altertum nachgeahmt wurde, Paus. X, 34, 8. Von vier Fragmenten, die jüngst entdeckt sind, geben wir die gröfste Nachbildung im Britischen Museum, nach Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. 27; sie ist geeignet, eine leidliche Vorstellung von der Gruppierung zu gewähren (Abb. 65).

In der Mitte des 0,48 m im Durchmesser haltenden Marmorreliefs, welches ziemlich flach gehalten ist und Reste von Bemalung zeigt, sehen wir das Haupt der Medusa (s. Art.) in einer Übergangsform; und rings um diesen Mittelpunkt ziehen sich die lebendigsten Kampfscenen. Für ihr Verständnis ist zunächst von Interesse die Kenntnis des Terrains, auf dem sich die mythische Schlacht bewegte: es ist der Areshügel nebst den benachbarten Höhen des südlichen Stadtgebietes, welche der Künstler indirekt durch die anklimmenden und herabstürzenden Figuren angedeutet hat (Plut. Thes. 27). Das Verständnis der einzelnen Figuren ergibt sich meistens von selbst, soweit nicht Verstümmelung der Oberfläche des Marmors oder Mängel der zu Grunde gelegten Lithographie ihm Eintrag thun. Auf dem Schilde des speerzückenden Griechen rechts von der Gorgo sollte ein in den Rücken getroffener Kentaur zu sehen sein. Bei dem Griechen weiter unten, der die hinstürzende Amazone beim Haar zurückreifst, ist der Helm, den er trug, abgestofsen. Am meisten aber nehmen unsere Teilnahme die beiden links von diesem kämpfenden Griechen in Anspruch, worüber eine nähere Erörterung nach Conze in Arch. Ztg. 1865 S. 33—48 hier einzuschalten ist. Nach der Erzählung Plutarchs nämlich im Perikles 31 hatte Phidias auf dem Schilde sein eigenes Bildnis angebracht und zwar als das eines kahlköpfigen Greises, der einen Stein zum Schleudern erhoben hat (πρεσβύτου φαλακροῦ πέτρον ἐπηρμένου δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν) und ferner das des Perikles, dessen Antlitz jedoch durch die den Speer hebende Hand in der Mitte verdeckt war (τοῦ Περικλέους εἰκόνα παγκάλην ἐνέθηκε μαχομένου πρὸς Ἀμαζόνα· τὸ δὲ

σχῆμα τῆς χειρὸς ἀνατεινούσης δόρυ πρὸ τῆς ὄψεως τοῦ Π. πεποιημένον εὐμηχάνως οἷον ἐπικρύπτειν βούλεται τὴν ὁμοιότητα παραφαινομένην ἑκατέρωθεν). Hiernach ist der kahlköpfige Greis ohne weiteres in dem bejahrten kräftigen Manne zu erkennen, welcher nur mit einer flatternden Chlamys behangen, stark ausschreitend eine Doppelaxt mit beiden Händen über dem Kopfe schwingt; man sieht freilich nicht ein, gegen wen. Da dieselbe Figur aber in völlig gleicher Stellung auf der sog. Lenormantschen Wiederum zeigt sich auf dem Schilde der Lenormantschen Statuette dieselbe Figur, auch oben neben dem Kahlkopf, freilich so, daſs der rechte Arm das Gesicht gar nicht verdeckt. Beide Nachbildner haben also die Feinheit des von Plutarch angegebenen Motivs der Bewegung nicht verstanden, was nicht zu verwundern ist, uns aber ein sicheres Beispiel der Willkür ihres Verfahrens hinterlassen, nach dem wir die sonstigen Einzelheiten des kleinen, ziemlich flüchtigen Bildwerks abschätzen dürfen. (Millin G. M.



65 Schild der Athene. (Zu Seite 61.)

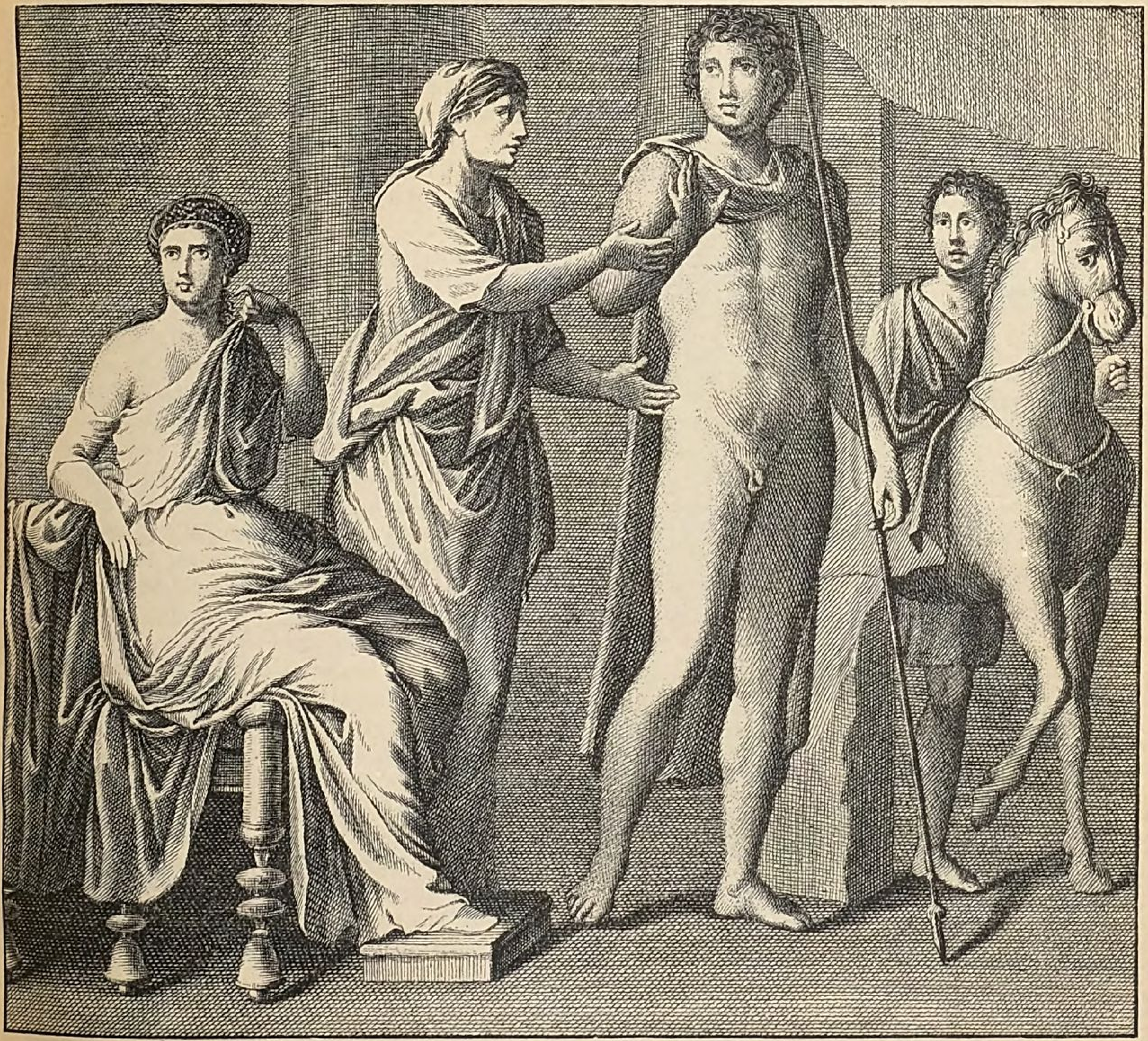
Statuette (wovon unter »Pheidias«), allerdings über dem Gorgoneion, wiederkehrt und dort einen Stein anstatt der Doppelaxt hält, so haben wir einen Beleg für die oft zu bemerkende Zwanglosigkeit der alten Künstler in derartigen Nachbildungen und werden den in unserer Reproduktion nebenbei noch besonders abgebildeten Kahlkopf als Phidias' eigenes Bildnis erkennen dürfen. Bei seinem Nachbar zur Rechten aber, der den linken Fuſs auf eine liegende Amazone setzt, hat zunächst der Lithograph sich versehen; der rechte Arm desselben sollte über den unteren Teil des allerdings ganz zerstoſsenen Gesichts hinlaufen, wie am Originale konstatiert ist.

135, 498 hielt ein Vasengemälde für Nachbildung dieses Schildes des Phidias, welches allerdings mehrere Auffälligkeiten bietet.) — In Olympia brachte Phidias auſser dem oben erwähnten Relief, worin Herakles Hauptperson war, die Amazonenschlacht nochmals am Schemel des Zeus an und zwar ausdrücklich als erste nationale That der Athener gegen Barbaren (Ἀθηναίων πρῶτον ἀνδραγάθημα ἐς οὐχ ὁμοφύλους, Paus. V, 11, 2).

3. Kämpfe vor Troja, vorzüglich der Penthesileia gegen Achilleus. Hier findet sich die Ankunft der Amazonen und ihre Begrüſsung durch Priamos auf einer etruskischen Urne, Brunn urne etr. I, 67, 1.

Litteratur: Hermann, Griech. Privataltert. 3. Aufl. S. 287 ff.; Becker-Göll, Charikles II, 29 f.; Friedländer, Darstellungen a. d. röm. Sittengeschichte 5. Aufl. I, 406. [Bl]

Ammon. Dafs der Zeus, welchen die Griechen unter dem Namen Ammon verehrten, ursprünglich glyphenforschung erklärt hat, dafs der ägyptische Amun niemals widderköpfig dargestellt wird, sondern nur Chnubis oder Kneph (Parthey in Abhdl. Berl. Akad. 1862, 131), versucht Overbeck, Kunstmyth. I, 273 dem weitverbreiteten Kultus des Gottes mit den Widderhörnern, welchem Pindar als Herrn des



67 Phädra und Hippolyt. (Zu Seite 64.)

eine ägyptische Gottheit sei, haben nicht blofs die neueren Mythologen einstimmig angenommen, sondern auch die alten Griechen seit Herodot geglaubt. Man identifizierte ihn mit Amun oder Amen, dem Hauptgotte des ägyptischen Theben, welchem das Schaf und die gehörnte Viper geheiligt war, der mit einem Widderkopfe gebildet wurde (κριοπρόσωπον τὤγαλμα Herod. II, 42) und in dessen Legende die ägyptischen Priester den Herakles verflochten hatten. Nachdem nun überraschenderweise die neuere Hiero- Olymp huldigte und Hymnen in seine libysche Oase sandte (Pind. Pyth. 4, 28; Paus. IX, 16, 1), dem derselbe Dichter eine von Kalamis verfertigte Statue weihte, den urgriechischen Ursprung zu vindizieren. Die Lösung des ernstlichen Zweifels ist um so schwieriger, als vom Wesen und Dienst des Ammon bei den Griechen besondere Überlieferungen fehlen. Aus dem Widdersymbol läfst sich nach griechischer Anschauung allenfalls schliefsen, dafs Ammon in der Wolke und im Wasser, mit fruchtbringendem

σχῆμα τῆς χειρὸς ἀνατεινούσης δόρυ πρὸ τῆς ὄψεως τοῦ Π. πεποιημένον εὐμηχάνως οἷον ἐπικρύπτειν βούλεται τὴν ὁμοιότητα παραφαινομένην ἑκατέρωθεν). Hiernach ist der kahlköpfige Greis ohne weiteres in dem bejahrten kräftigen Manne zu erkennen, welcher nur mit einer flatternden Chlamys behangen, stark ausschreitend eine Doppelaxt mit beiden Händen über dem Kopfe schwingt; man sieht freilich nicht ein, gegen wen. Da dieselbe Figur aber in völlig gleicher Stellung auf der sog. Lenormantschen Wiederum zeigt sich auf dem Schilde der Lenormantschen Statuette dieselbe Figur, auch oben neben dem Kahlkopf, freilich so, dafs der rechte Arm das Gesicht gar nicht verdeckt. Beide Nachbildner haben also die Feinheit des von Plutarch angegebenen Motivs der Bewegung nicht verstanden, was nicht zu verwundern ist, uns aber ein sicheres Beispiel der Willkür ihres Verfahrens hinterlassen, nach dem wir die sonstigen Einzelheiten des kleinen, ziemlich flüchtigen Bildwerks abschätzen dürfen. (Millin G. M.



65 Schild der Athene. (Zu Seite 61.)

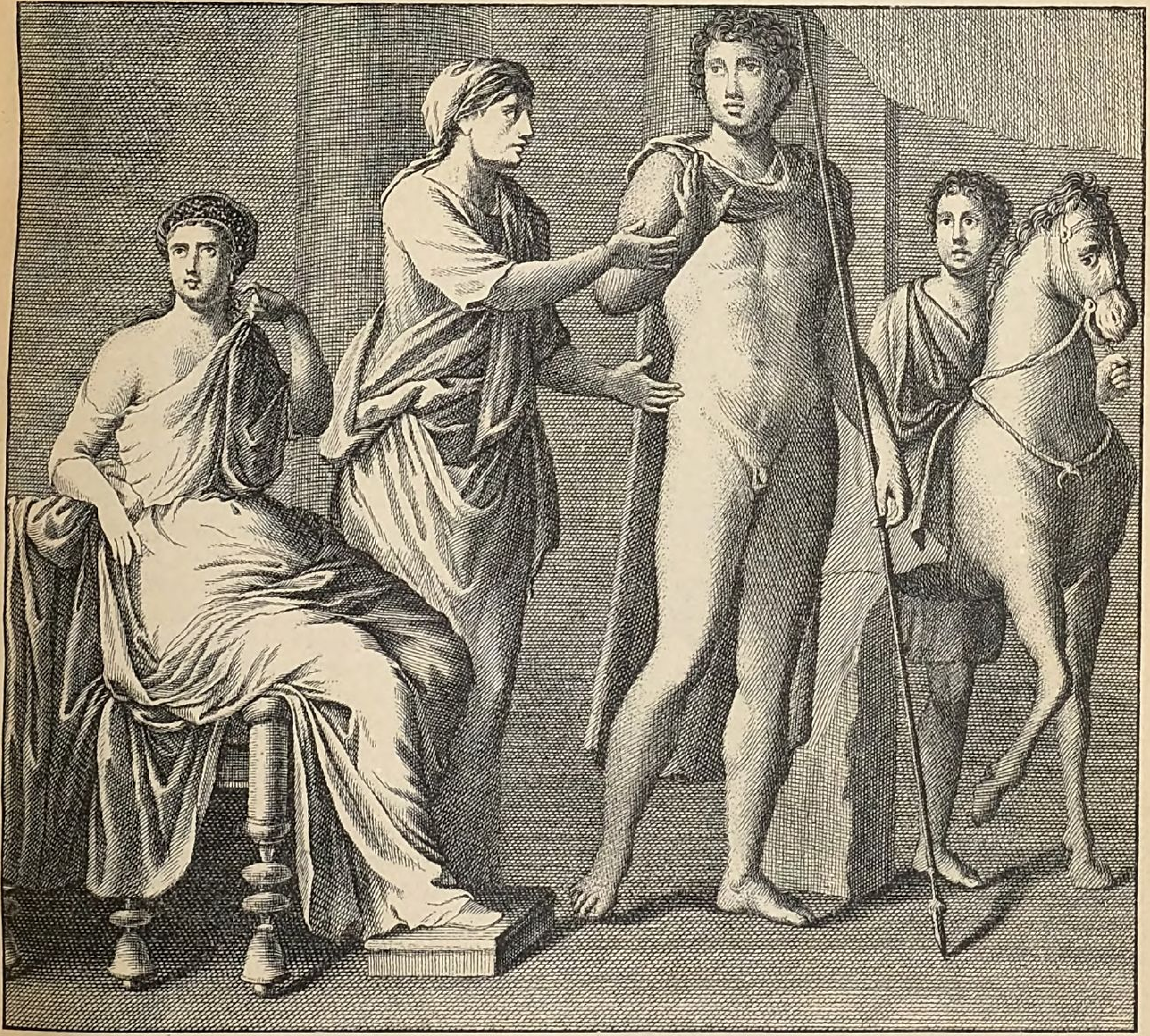
Statuette (wovon unter »Pheidias«), allerdings über dem Gorgoneion, wiederkehrt und dort einen Stein anstatt der Doppelaxt hält, so haben wir einen Beleg für die oft zu bemerkende Zwanglosigkeit der alten Künstler in derartigen Nachbildungen und werden den in unserer Reproduktion nebenbei noch besonders abgebildeten Kahlkopf als Phidias' eigenes Bildnis erkennen dürfen. Bei seinem Nachbar zur Rechten aber, der den linken Fufs auf eine liegende Amazone setzt, hat zunächst der Lithograph sich versehen; der rechte Arm desselben sollte über den unteren Teil des allerdings ganz zerstofsenen Gesichts hinlaufen, wie am Originale konstatiert ist.

135, 498 hielt ein Vasengemälde für Nachbildung dieses Schildes des Phidias, welches allerdings mehrere Auffälligkeiten bietet.) — In Olympia brachte Phidias aufser dem oben erwähnten Relief, worin Herakles Hauptperson war, die Amazonenschlacht nochmals am Schemel des Zeus an und zwar ausdrücklich als erste nationale That der Athener gegen Barbaren (Ἀθηναίων πρῶτον ἀνδραγάθημα ἐς οὐχ ὁμοφύλους, Paus. V, 11, 2).

3. Kämpfe vor Troja, vorzüglich der Penthesileia gegen Achilleus. Hier findet sich die Ankunft der Amazonen und ihre Begrüfsung durch Priamos auf einer etruskischen Urne, Brunn urne etr. I, 67, 1.

Litteratur: Hermann, Griech. Privataltert. 3. Aufl. S. 287 ff.; Becker-Göll, Charikles II, 29 f.; Friedländer, Darstellungen a. d. röm. Sittengeschichte 5. Aufl. I, 406. [Bl]

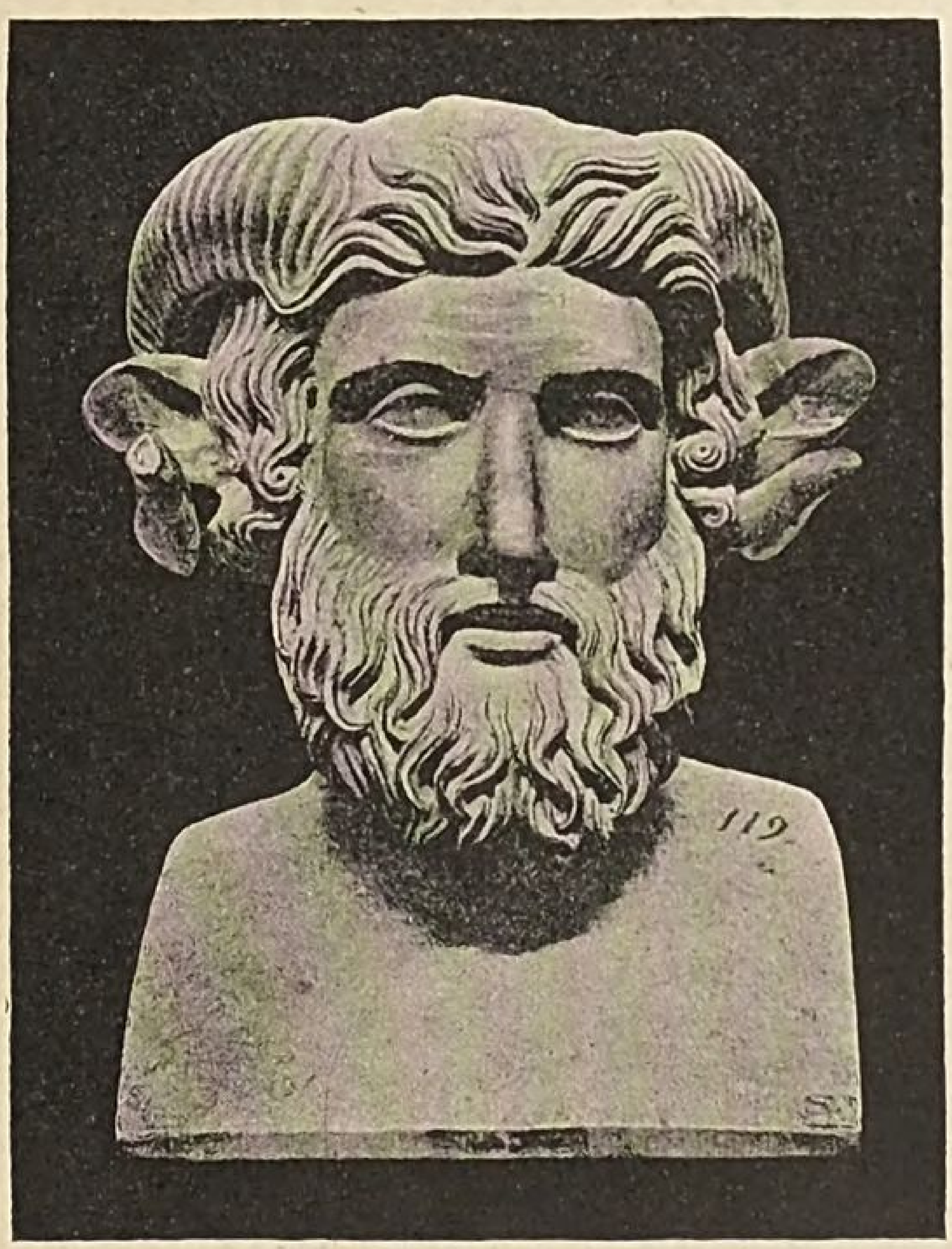
Ammon. Dafs der Zeus, welchen die Griechen unter dem Namen Ammon verehrten, ursprünglich eine ägyptische Gottheit sei, haben nicht blofs die neueren Mythologen einstimmig angenommen, sondern auch die alten Griechen seit Herodot geglaubt. Man identifizierte ihn mit Amun oder Amen, dem Hauptgotte des ägyptischen Theben, welchem das Schaf und die gehörnte Viper geheiligt war, der mit einem Widderkopfe gebildet wurde (κριοπρόσωπον τὤγαλμα Herod. II, 42) und in dessen Legende die ägyptischen Priester den Herakles verflochten hatten. Nachdem nun überraschenderweise die neuere Hieroglyphenforschung erklärt hat, dafs der ägyptische Amun niemals widderköpfig dargestellt wird, sondern nur Chnubis oder Kneph (Parthey in Abhdl. Berl. Akad. 1862, 131), versucht Overbeck, Kunstmyth. I, 273 dem weitverbreiteten Kultus des Gottes mit den Widderhörnern, welchem Pindar als Herrn des



67 Phädra und Hippolyt. (Zu Seite 64.)

Olymp huldigte und Hymnen in seine libysche Oase sandte (Pind. Pyth. 4, 28; Paus. IX, 16, 1), dem derselbe Dichter eine von Kalamis verfertigte Statue weihte, den urgriechischen Ursprung zu vindizieren. Die Lösung des ernstlichen Zweifels ist um so schwieriger, als vom Wesen und Dienst des Ammon bei den Griechen besondere Überlieferungen fehlen. Aus dem Widdersymbol läfst sich nach griechischer Anschauung allenfalls schliefsen, dafs Ammon in der Wolke und im Wasser, mit fruchtbringendem

Regen wirkte. Die Hauptstätten seiner Verehrung stehen mit den thebanischen Geschlechtern der Aegiden und Gephyräer in verwandtschaftlicher Verbindung: Sparta, Thera, Kyrene. Seit der Zeit, als das Orakel in der libyschen Wüste sich Alexanders d. Gr. politischen Absichten willfährig erwies und dafür Weltruhm erntete, ward natürlich der Gott noch mehr populär; auf makedonischen Münzen gab man Alexanders Kopfe kleine Ammonshörner (z. B. Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I, 162, 164, 166); man scheint seinem Bilde ebenso wie dem Alexanders später amulettartige Kraft zugeschrieben zu haben und verwendete es aufser bei Ringen auch



68 Jupiter Ammon.

vielfältig in dekorativen Skulpturen, sowie als Maske zu Brunnenmündungen, welches letztere mit der Deutung als einer im Wasser wirkenden Segensgottheit stimmt.

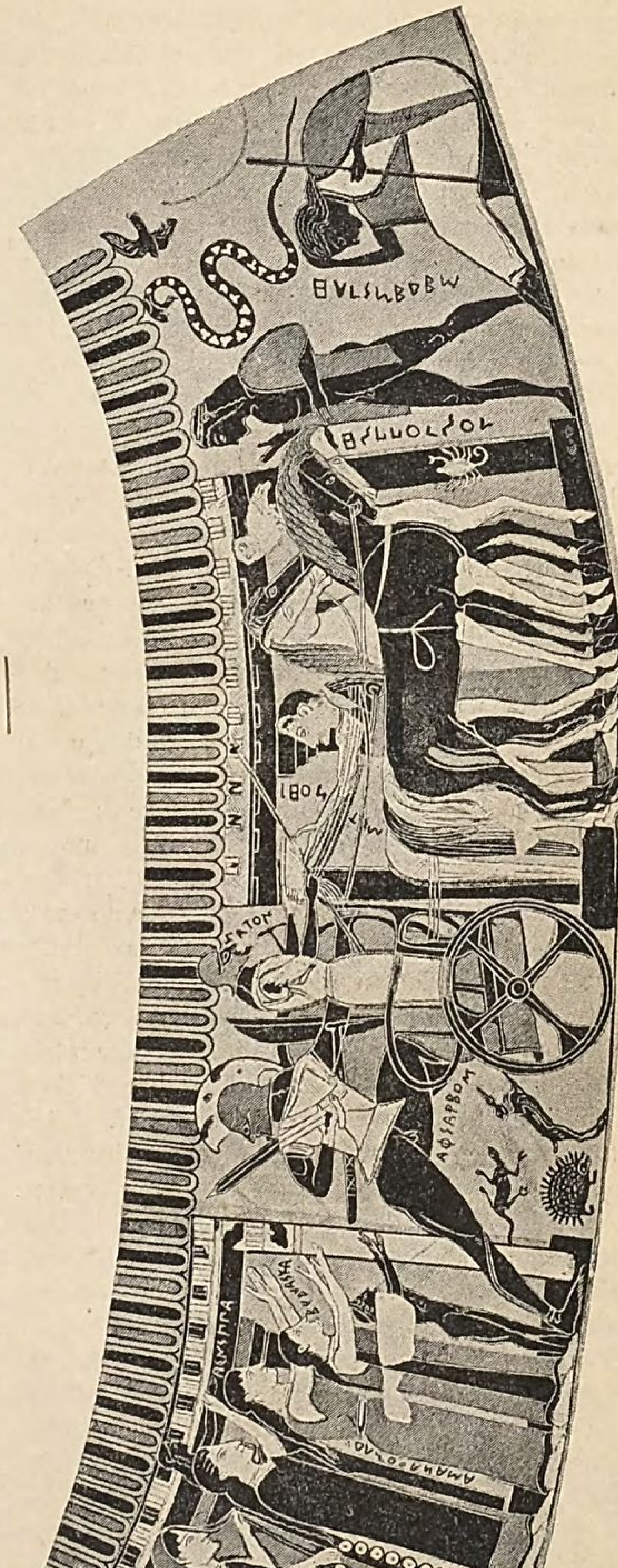
Auffallend ist, dafs unter den uns gebliebenen Abbildern des Ammon kaum eine einzige sichere Statue sich findet und dafs aus dem Altertum ebenfalls nur eine einzige Notiz über eine solche übrig ist (Paus. X, 13, 5), dagegen die regelmäfsige Bildung sich auf den Kopf oder die Büste in Hermenform oder die blofse Maske beschränkt. So auch auf Münzen, Gemmen, Reliefs. Für den Gesichtsausdruck lassen sich zwei Typen unterscheiden; der eine nähert sich mehr oder weniger dem des Zeus, der andere fällt ins Wilde und Tierische. Sonstige hiermit nicht parallel gehende Variationen liegen in dem höheren oder niedrigeren Ansatz der Hörner, in der menschlichen oder tierischen Bildung der Ohren. Braun Annal. 1848 S. 186 hat bemerkt, dafs die Gesichtsbildung öfters der des Dionysos sich nähert, mit welchem Ammon mehrmals zur Doppelherme vereinigt ist, ebenso wie mit einer Libya (?) und sonstigen unbestimmbaren Wesen. Auf Vasenbildern kommt Ammon nirgends vor.

Wir geben von dem vollkommensten Exemplar des edleren Typus, einer Büste in Neapel, die Photographie (Abb. 68) und begleiten sie mit Overbecks gründlicher Charakteristik: »Die wenig krausen Haare steigen über der Stirn gescheitelt empor und bedecken, die Stirn mit einem Kranz umrahmend, bald die Wurzeln der mächtig geschwungenen Hörner, sowie sie auch den Ansatz der in der Biegung der Hörner liegenden tierischen Ohren verhüllen. Auf dem Scheitel ist das Haar halbkurz, am Hinterhaupt nach dem Nacken zu athletisch kurz geschnitten. Auch der Bart ist wenig gewellt, die Stirn nur mäfsig vorgewölbt, namentlich unmittelbar über den Augenhöhlen und besonders nach der Mitte zu stärker anschwellend. Darüber liegt eher eine Vertiefung oder Senkung und in derselben ein paar Falten. Die Augen sind mäfsig geöffnet und in ihnen ist etwas Träumerisches. Die Nase ist sehr lang, etwas gebogen und auffallend schmal, besonders dicht über den Nüstern fast gekniffen, sie und der ganz eigentümlich gerade geschnittene Mund bieten einen vollkommenen, menschlich idealisierten Schafstypus. Der Mund ist besonders merkwürdig, indem er durchaus an den eines blöken wollenden oder in geschlechtlicher Erregung schnobernden Widders erinnert. Trotzdem aber ist der Kopf nicht entfernt unedel, der Zeustypus ist unverkennbar; die mächtigen und kühn geschwungenen Hörner stehen ihm schmuckhaft zu Gesichte. Der Ausdruck ist trotz dem beschriebenen Zug im Munde von allem Viehischen fern und am ersten als orakelhaft träumend oder sinnend zu charakterisieren, was besonders den schön geformten Augen verdankt wird, die in ihrer edlen Menschlichkeit über das Tierische in den Zügen einen glänzenden Sieg davontragen. Die erste Stelle aber unter allen Denkmälern des Ammon verdient dieser Kopf deshalb, weil er am vollkommensten die symbolisch tief bedeutsame Widdernatur des Gottes nicht allein darstellt, sondern idealisiert und mit der Zeusnatur in eins arbeitet, so dafs Name und Beiname des Gottes zu einem untrennbaren Ganzen werden.« [Bm]

Amphiaraos. Das wahrhaft tragische Schicksal des Amphiaraos im Zuge der Sieben gegen Theben kennt schon Homer λ 326: στυγερήν τ' Ἐριφύλην, ἣ χρυσὸν φίλου ἀνδρὸς ἐδέξατο τιμήεντα. Er bildete gewissermafsen den Mittelpunkt jenes kyklischen Epos, in dem sich die von Leutsch nach Pind. Ol. 6, 15 restituierten schönen Worte Adrasts fanden:

Ὀφθαλμὸν ποθέω στρατιᾶς, κλυτὸν Ἀμφιάραον, ἀμφότερον μάντιν τ' ἀγαθὸν καὶ δουρὶ μάχεσθαι. Sein Auszug in den Krieg (ἐξελασία), der eigene Lieder veranlaſste, mit dem Abschiede von Eriphyle und den Kindern war auch ein häufiger Gegenstand der Kunst. So schon auf der Lade des Kypselos, wo Paus. V, 17, 4 ihn anschaulich beschreibt: Ἀμφιαράου τε ἡ οἰκία πεποίηται καὶ Ἀμφίλοχον φέρει νήπιον πρεσβύτις ἥτις δή· πρὸ δὲ τῆς οἰκίας Ἐριφύλη τὸν ὅρμον ἔχουσα ἕστηκε, παρὰ δὲ αὐτὴν αἱ θυγατέρες, Εὐρυδίκη καὶ Δημώνασσα, καὶ Ἀλκμαίων παῖς γυμνός. Βάτων δέ, ὃς ἡνιόχει τῷ Ἀμφιαράῳ, τάς τε ἡνίας τῶν ἵππων καὶ τῇ χειρὶ ἔχει τῇ ἑτέρᾳ λόγχην. Ἀμφιαράῳ δὲ ὁ μὲν τῶν ποδῶν ἐπιβέβηκεν ἤδη τοῦ ἅρματος· ξίφος δὲ ἔχει γυμνὸν καὶ ἐς τὴν Ἐριφύλην ἐστὶν ἐπεστραμμένος ἐξαγόμενός τε ὑπὸ τοῦ θυμοῦ ἐκείνης ἂν ἀποσχέσθαι (die letzten Worte sind verdorben; doch ist der Sinn klar: Amphiaraos kann sich kaum enthalten, mit dem nackten Schwerte Eriphyle anzugreifen). Ganz übereinstimmend mit dieser Beschreibung ist ein Bild auf einer sehr altertümlichen Vase aus Caere, jetzt in Berlin, welches wir hier (Abb. 69) nach Mon. Inst. X, 4, 5. A, b wiederholen.

Die Figuren sind bräunlich auf gelbem Naturgrunde des Thons aufgetragen, die nackten Teile der Frauen weiſs gefärbt. Den Hintergrund nehmen zwei Gebäude ein, welche den sog. Tempeln *in antis* sehr ähnlich sehen, mit regelrecht gezeichneten Pilastern und Säulen, über welchen die Triglyphen und rechts auch die Tropfen angebracht sind. Es ist der Palast des Amphiaraos, dessen Wagen zur Abfahrt bereit steht. Von den vier Rossen sind die Deichselpferde als Schimmel, die Auſsentiere schwarz gemalt, wie es scheint nach fester Regel, vgl. Eur. Iph. Aul. 221 ff. Auf dem Wagen steht Baton im weiſsen, gestreiften, ärmellosen Chiton, mit Schild, Schwert und Helm ohne Busch. Während er mit der Rechten einen Speer und die Zügel hält, empfängt er mit der linken Hand einen Abschiedstrunk von Leontis (vielleicht der Schaffnerin des Königshauses), die ihm gegenüber steht. Hinter ihm setzt Amphiaraos den linken Fuſs schon auf den Wagen, hat aber das Gesicht nach rückwärts gewandt und hält das nackte Schwert. Zunächst hinter ihm steht ein kleiner Knabe, nackt, mit einer Binde im Haar; hinter diesem die etwas gröſsere Eurydika, dann Damonassa; ferner eine Amme Ainippa, welche auf ihrer Schulter ein Knäblein hält. Alle diese strecken die Hände zu dem scheidenden Könige empor. Zuletzt steht Eriphyle, von Kopf bis zu Fuſs in einen Schleier gehüllt, den sie mit der linken Hand lüftet; in der Rechten hält sie das aus groſsen weiſsen Perlen bestehende Halsband. (Sonst ist dasselbe von Gold, λ 327. Diodor. 4, 45. Soph. El. 836.) Auf der rechten Seite vor den Pferden steht noch Hippotion, ein mit der Chlamys



69 Amphiaraos' Auszug.

bekleideter Ephebe, der ein Band im Haar hat; hinter ihm sitzt auf der Erde Halimedes, im weifsen Untergewande und dunklen Mantel; in der Linken stützt er einen Stab auf, die Rechte hält er in sinnendem Schmerze vor die Stirn. — Die Scene ist also hier um die letzten Personen vermehrt, deren spezielle Erklärung der Herausgeber des Bildes, Robert in Ann. Inst. 1874 S. 82 mit Recht ablehnt. Die dem Halimedes entsprechende Figur kehrt auf einer Münchener Vase (N. 151 der Sammlung, abgeb. Overbeck, Her. Gal. 3, 5) wieder. Die derselben gegebenen Benennungen als Oikles, Amphiaraos' Vater, oder als Pädagog erweisen sich nach unserer Vase als falsch. Soll eine Vermutung gewagt werden, so kann Halimedes wohl nur ein Seher sein, zugleich Genosse des Amphiaraos und dessen Schicksal vorherwissend; Schlange und Vogel über seinem Haupte würden dann als bedeutsame Attribute aufgefafst werden müssen. Robert a. a. O. hält freilich diese so wie alle übrigen Tiere auf dem Bilde für ganz zufällig gewählt; doch dürfte wenigstens das Käuzchen über den Pferden (es braucht nicht auf deren Halse zu sitzen) den schlimmen Ausgang anzeigen. Der springende Hase, das Stachelschwein und die Eidechse zwischen den Beinen des Amphiaraos scheinen auch nicht blofse Lückenbüfser zu sein; doch können naheliegende symbolische Bezüge nur in gröfseren Zusammenstellungen behandelt werden. Mit Recht aber hebt Robert hervor, dafs aus unserem Gemälde der Grund ersichtlich werde, warum der Held die treulose Gattin nicht mit dem Schwerte durchstofse, sondern letzteres hier schultere, auf der citierten Münchener Vase in die Scheide zurückschiebe. Amphiaraos gibt ersichtlich dem Flehen der Kinder nach, die für ihre Mutter bitten. Vielleicht sei in den verstümmelten Worten des Pausanias eine Angabe dieser Art enthalten gewesen.

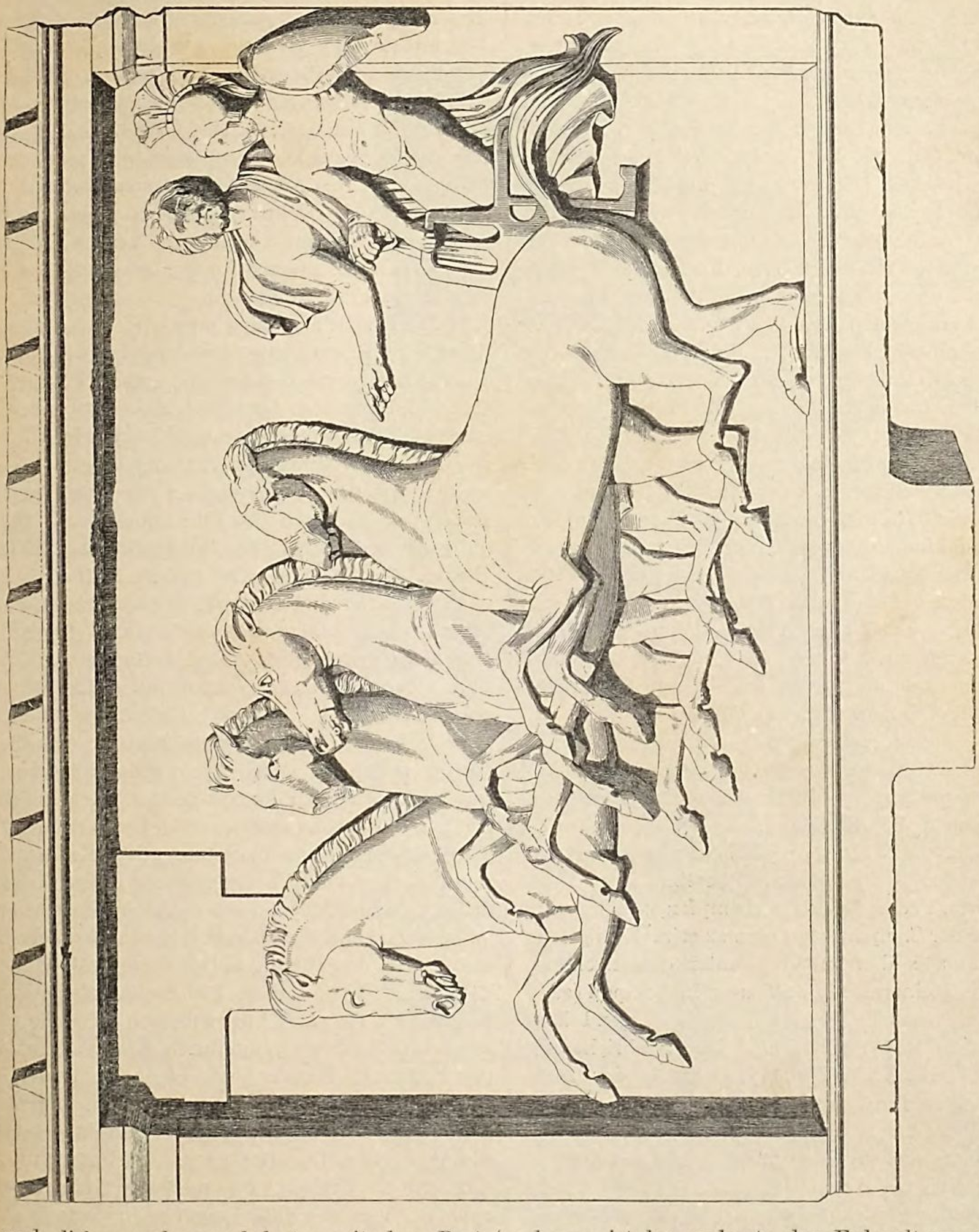
Neben dieser der alten Tradition folgenden Darstellung gibt es aber eine ganze Reihe von Bildern, in welchen der Held ohne jene drastische Geberde furchtbarsten Grolles, ja meistens mild und freundlich Abschied nehmend erscheint. Zuweilen ist dabei nur Eriphyle zugegen; öfters jedoch wird die Scene durch mehrere Kinder verschiedenen Alters, das Beisein einer Amme und eines Pädagogen (z. B. Overbeck, Her. Gal. Taf. III, 6) belebt, wobei der freigebige Maler sogar durch willkürliche Vermehrung der Nachkommenschaft den Archäologen Schwierigkeiten bereitet. Wenn man früher mehrere dieser Bilder als »Hektors Abschied« benannte (Overbeck a. a. O. S. 98), so wird man jetzt geneigt sein, darin das zu erkennen, was im Art. »Mythische Genrebilder« besprochen wird, und nicht für launige Variationen eines Kleinkünstlers abgelegene dichterische Grundlagen zu suchen sich abmühen. (Fälschlich ist auch ein Bildchen Annal. Inst. 1863, H, wo ein bärtiger Mann im Himation, bequem auf einen Stab gestützt, einer Frau aus einem Körbchen etwas darreicht oder zeigt, das man allenfalls für ein sehr kurzes Halsband halten kann, benannt worden: Adrast die Eriphyle bestechend. Der Gegenstand hat wohl nichts mit der Mythologie zu thun.)

Aufser denjenigen Scenen des thebanischen Zuges, in welchen das Auftreten des Amphiaraos an sich natürlich ist (worüber zu vergleichen »Archemoros«, »Adrastos«, »Thebais«) erscheint er in der Gestalt des Propheten in einer Statue bei Christodor. ecphr. 259 lorbeerbekränzt und schwermütig; zu Athen auf dem Markte neben der Gruppe der Friedensgöttin mit dem Reichtum (vgl. »Kephisodotos«), Paus. I, 8, 3; auch fand er sich in der grofsen Giebelgruppe der kalydonischen Jagd am Tempel der Athene Alea in Tegea, von Skopas, Paus. VIII, 45, 4. — In der Entscheidungsschlacht vor Theben wird Tydeus von Melanippos tödlich verwundet; als letzterer dann dem Amphiaraos erliegt, bittet Tydeus um das abgehauene Haupt des Feindes, dem er das Hirn ausschlürft. Auf diese Erzählung bezieht Overbeck, Her. Gal. S. 131 ff. (vgl. Taf. V, 8. 9) mehrere Gemmen, auf denen ein Krieger auf den Leichnam des getöteten Gegners den Fufs setzt und den abgehauenen Kopf sinnend in der Hand hält. Amphiaraos zögert, dem verhafsten Genossen mit der Überreichung des Beutestückes die in Aussicht gestellte Unsterblichkeit zu entziehen. Diese Deutung hat vor allen sonst vorgeschlagenen den Vorzug grofser Wahrscheinlichkeit.

Des Amphiaraos Niederfahrt (κατάβασις εἰς Αΐδου) war um so mehr ein von Dichtern und Künstlern gefeierter Stoff, als der Seher zum Gott erhoben ein hochberühmtes Orakel in Oropos, dem Orte des Vorganges besafs; Strab. 399 ὅπου φυγόντα τὸν Ἀμφιάρεων, ὥς φησι Σοφοκλῆς, ἐδέξατο ῥαγεῖσα Θηβαία κόνις αὐτοῖσιν ὅπλοις καὶ τετρωρίστῳ δίφρῳ. Der Held flieht vor der Lanze des Periklymenos auf seinem Wagen; da spaltet ihm zur Rettung Zeus die Erde, Pind. Nem. 9, 57. Dieser Moment ist in idealster Auffassung dargestellt auf einem von Welcker bei Oropos selbst entdeckten Relief aus der griechischen Kunstblüte, beschrieben Alte Denkm. 2, 172 ff. (Abb. 70, nach Mon. Inst. Inst. IV, 5.)

Zur Erläuterung fügen wir nur einige Sätze von Welcker bei. »Nicht die Erde zeigt sich zur Aufnahme bereit, kein Schlund eröffnet sich; aber in der Wirkung auf den Helden, auf seinen Wagenlenker und auf die Tiere sehen wir das Wunder, das vor sich geht. Amphiaraos ist in der Blüte der Jugend, die Kinder, die er zurückgelassen hatte, waren noch klein (Homer o 246): Helm und Schild sind statt der vollen Rüstung. Sehr schade ist es, dafs das Gesicht abgestofsen ist, da der Ausdruck im Gesichte des Baton (des Wagenlenkers Apollod.

3, 6, 8, 4) vermuten läſst, daſs auch das des Sehers einen treuen Spiegel des wunderbaren Augenblicks abgab. Baton, dem zum Kontrast mit der jugendlichen Gestalt ziemlich greisenhafte Züge gegeben zu verlieren und nicht zufällig oder wie gewöhnlich mit der Rechten sich an dem Wagenrand festzuhalten. Die Pferde selbst scheinen von dem Hauch aus der Tiefe ergriffen und, während die hintersten



70 Amphiaraos' Niederfahrt. (Zu Seite 68.)

sind und dicker und verwahrloster mit dem Bart zusammenfallender Haarwuchs, steht wie betroffen und nachsinnend da, von dem Gespann abgewandt, als ob er es sich selbst überlieſse, und indem er die Zügel zwar fort in seinen Händen hält, in das Unvermeidliche sich ergäbe. Amphiaraos aber scheint wie von Geisterhauch umwittert die feste Stellung scheuen, ist das vorderste, dem Erdspalt am nächsten gekommene, wie betäubt. — Die originelle und fein durchgeführte Charakteristik und die Reinheit des ausgebildetsten Stils erheben dies Werk unter die vorzüglichsten, die aus dem Altertum auf uns gekommen sind, und stellen es in einen nicht sehr weiten Kreis des Schönsten, was überhaupt in der

Kunst existiert.« — Mit diesem Relief stimmt eine in Herculaneum gefundene rote Zeichnung auf Marmor, sog. Monochrom (vgl. Plin. 33, 117 und 35, 64) so augenfällig überein, dafs Welcker (nach der Abbildung Alte Denkm. II Taf. 10) darin mit Recht eine Kopie findet, deren Verfertiger allerdings in den tieferen Geist des Originals wenig eindrang und nur den flüchtenden Amphiaraos mit den kräftig dahinsausenden Rossen darstellte. Noch stärkeren Abstand zeigt eine etruskische Aschenkiste bei Overbeck, Her. Gal. VI, 9, wo der Abgrund durch gebrochenes Gestein angedeutet ist und eine geflügelte Furie mit Fackel dem Wagen voraus hinabsinkt, während ein gerüsteter Krieger, dessen Bedeutung unklar ist, noch neben letzterem herschreitet. Interessant ist ferner der Vergleich mit dem von Philostr. I, 27 beschriebenen Gemälde, auf welchem Amphiaraos, obwohl bewaffnet, als zukünftiger Seher schon das Haupt mit einem Kranze von Lorbeer und Wollenbinden umwunden und mit verklärtem Blick (βλέπων ἱερὸν καὶ χρησμῶδες) gemalt war; daneben der Ortsgenius und Meerjungfern, vorne aber der Erdspalt selbst mit dem Thor der Träume, an welchem die Wahrheit und der Traumgott standen. In seinem Heiligtume zu Oropos, wo Amphiaraos eine Marmorstatue und einen prächtigen Altar besafs, wurden nämlich auch Traumorakel erteilt; vgl. Paus. I, 34; er galt für einen Heilgott und deshalb ist sein Kopf auf einer Münze des Orts dem Asklepios ähnlich gebildet, der Revers zeigt dessen Schlangenstab, Overbeck, Her. Gal. Taf. VI, 10.

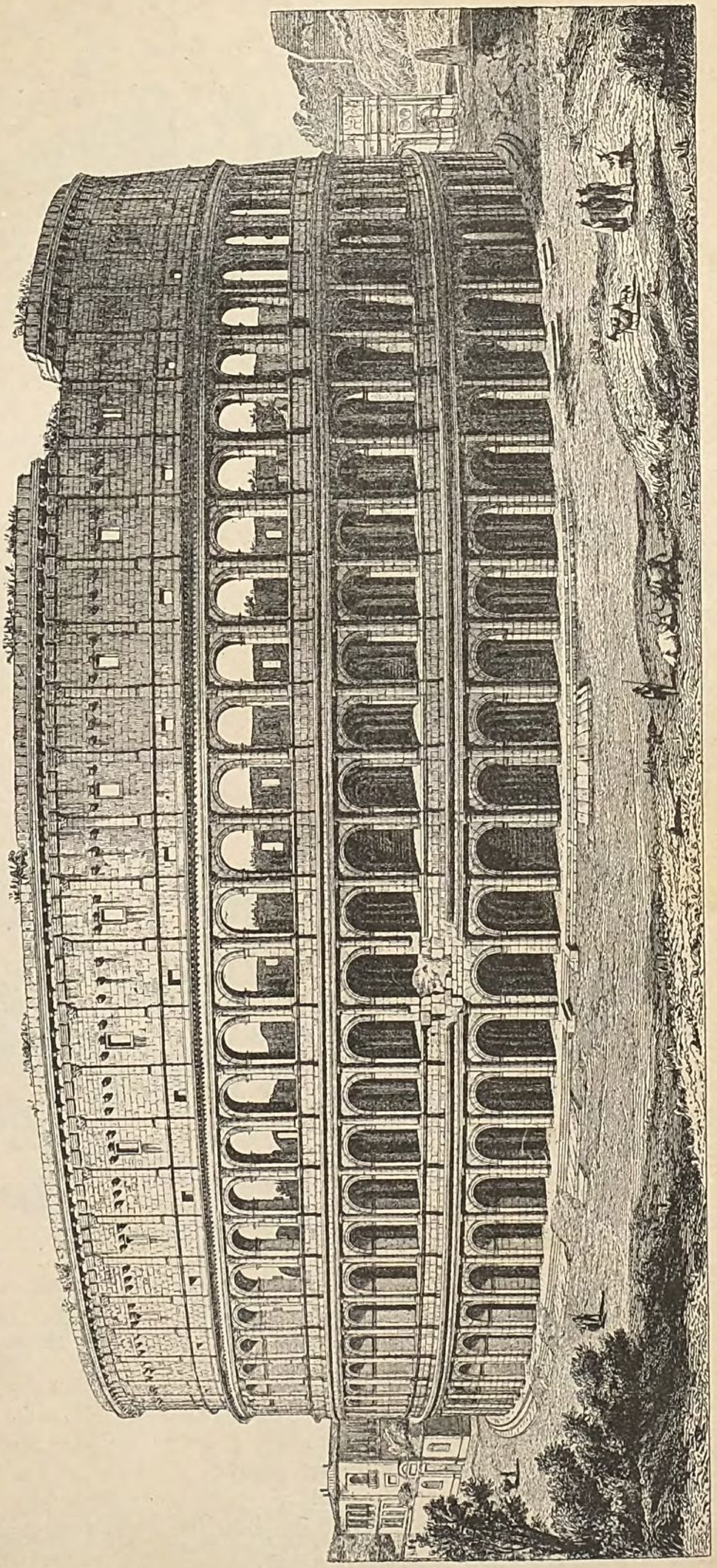
Über eine ausgezeichnete Bronzestatuette des Tuxischen Kabinetts, welche auf den Wagenlenker Baton bezogen wird, s. »Bildhauerkunst, archaische«, woselbst auch die Abbildung. [Bm]

Amphitheater. Das Amphitheater (ἀμφιθέατρον, *amphitheatrum*), ein Gebäude, bestimmt zur Aufführung von Fechter- und Tierkämpfen, scheint eine Erfindung der Campaner gewesen zu sein. Wenigstens ist das älteste aller uns bekannten derartigen Gebäude das steinerne Amphitheater in Pompeji (etwa 70 v. Chr. erbaut). Erst von dieser Gegend kam diese Gebäudeart nach Rom. Die Nachricht des Plinius (N. H. XXXVI, 117), wonach das erste Amphitheater durch den Tribun Scribonius Curio im Jahre 50 v. Chr. zu Rom hergerichtet worden sei, ist mithin falsch. Ebenso unrichtig ist die Angabe, dafs derselbe die Form durch Vereinigung zweier mechanisch beweglicher, hölzerner Theaterzuschauerräume hergestellt habe: *theatra iuxta duo fecit amplissima ligno, cardinum singulorum versatili suspensa libramento, in quibus utrisque antemeridiano ludorum spectaculo edito inter sese aversis ne invicem obstreperent scenae, repente circumactis, ut constat, post primos dies sedentibus aliquis, cornibus in se coeuntibus faciebat amphitheatrum gladiatorumque proelia edebat.* Die Form ist einfach als eine Umbildung des Circus anzusehen. Vier Jahre später errichtete Cäsar das erste feststehende Amphitheater zu Rom, aber auch noch aus Holz (Dio Cass. 43 c. 22), während Statilius Taurus unter Augustus das erste steinerne Gebäude dieser Art in Rom erbauen liefs (Suet. Aug. c. 29). Das gröfste und gewaltigste Amphitheater aber ist das Flavische, erbaut durch Vespasian, geweiht von Titus, welches unter dem Namen des Colosseum allgemein bekannt ist. Diese Gattung von Bauten für blutige Festspiele beschränkt sich nicht auf die Hauptstadt. Das Amphitheater von Pompeji wurde schon erwähnt. Grofsartige Anlagen dieser Art haben sich unter anderm zu Capua, Verona, Pola und Nimes erhalten; auch auf griechischem Boden finden sich Reste, z. B. zu Korinth.

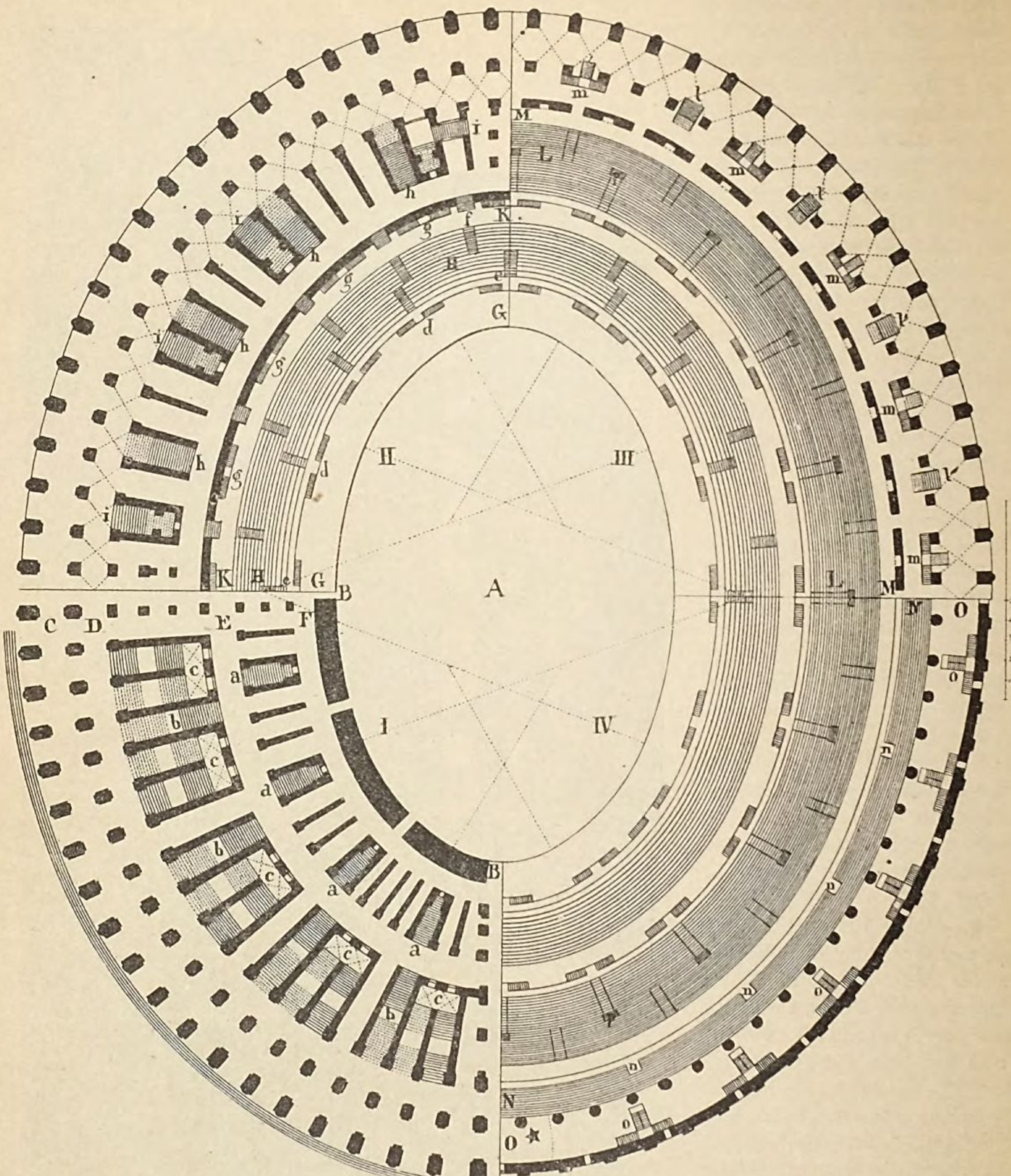
Die ganze Einrichtung läfst sich am einfachsten durch die Betrachtung des Grundplanes und des Durchschnittes des Colosseums, welche wir nach Hirt, Gesch. d. Bauk. b. d. Alten Taf. 20, 9 u. 10 geben, klar machen. Die Grundform des Gebäudes ist elliptisch. Der gröfsere Durchmesser der Arena beträgt 77, der kleinere 46,50 m, die Tiefe des die Sitze tragenden Baues (im ganzen 87000 Sitze umfassend) 48,64 m, die ganze Axenlänge 185, die Axenbreite 156 m, die Gesamthöhe 48,50 m. Der äufsere Aufbau (Abb. 71 nach Gailhabaud, Denkm. d. Bauk.) besteht aus vier Stockwerken, das erste aus 80 durch fortlaufende Nummern bezeichnete Arkadenöffnungen mit dorischen Halbsäulen, das zweite und dritte Stockwerk zeigt ebenfalls Arkaden mit Halbsäulen, und zwar ionische im zweiten, korinthische im dritten, das vierte endlich ist durch Fenster durchbrochen und mit korinthischen Pilastern geziert. Der Aufsenbau ist mit Travertinquadern verkleidet, während der ganze Innenbau aus Backstein mit teilweisem Marmorbelag bestand. Unter der Arena finden sich grofsartige Substruktionen, deren Zweck im einzelnen nicht völlig aufgehellt, die aber offenbar in Zusammenhang stehen mit den für die Spiele nötigen Maschinerien, dann auch dazu dienten, die Arena zeitweise unter Wasser zu setzen. Abgeschlossen war die Arena gegen den Zuschauerraum durch die hohe Frontwand des Podiums. Zum Schutze gegen die wilden Tiere waren noch Netze mit grofsen Stacheln und bei der Berührung sich umdrehende Walzen längs des Podiums angebracht. Der ganze Zuschauerraum ruht auf einem vielfach zusammengesetzten Gewölbesystem. Vier gewölbte Umgänge (*itinera: C D E F* in Abb. 72 und 73) laufen elliptisch, parallel mit der Arena, zwischen *D E* und *E F* liegen die in der Axe des Gebäudes aufsteigenden Treppen, welche durch Gewölbe überdeckt sind. Die allmählich ansteigenden Sitzreihen sind in verschiedene Stockwerke geteilt: zu unterst das Podium (*G* Abb. 72, *B* Abb. 73) mit beweglichen Sitzen, dann die erste

Abteilung der Sitzstufen aus Marmor (*maenianum: H* Abb. 72, *G* Abb. 73), darauf durch eine Gürtung (*praecinctio: K* Abb. 72) getrennt das zweite Maenianum (*L* Abb. 72, *H* Abb. 73), ebenfalls mit marmornen Sitzstufen. Das Podium ist vom Umgange *E* unmittelbar durch die Treppen *a* in Abb. 72 und 73 zugänglich, das erste Maenianum sowohl von unten vom Podium, wie von oben von der ersten Gürtung durch Treppen (*d e* Abb. 72, *b* Abb. 73; *f* Abb. 72). Diese Treppen teilen das Maenianum in verschiedene Keile (*cunci*). Ebenso war das zweite Maenianum von unten von der ersten Gürtung durch die Treppen *g* Abb. 72, *f* Abb. 73, wie von der zweiten Gürtung (*M* Abb. 72, β Abb. 73) zugänglich. Aufserdem erleichterten Ausgänge in der Mitte dieses Maenianums (*p* Abb. 72, α Abb. 73) den Verkehr. Zum dritten Maenianum (*N* Abb. 72, *I* Abb. 73), welches auf hoher Mauer (*balteus?*) sich erhebt und mit Holzsitzen versehen war, führen die Treppen *l m* Abb. 72, *k* Abb. 73. Oberhalb des dritten Maenianums lief eine Säulenhalle (*O* Abb. 72, *K* Abb. 73) — wahrscheinlich korinthischen, nicht dorischen Stiles, wie in Abb. 73 —, erreichbar durch die Treppen *o* Abb. 72, *l* Abb. 73. Schliefslich konnte man auch die Dachung der Halle (*L* Abb. 73) mittels der Treppen *m* (Abb. 73) und von da mittels der Treppen *n* (Abb. 73) den obersten Absatz des Gebäudes (*R* Abb. 73) ersteigen, von wo aus das Velarium dirigiert wurde. Das ganze Gebäude konnte nämlich zum Schutze gegen die Sonnenhitze mit einem riesigen an Masten befestigten Zeltdache (*velarium*) überspannt werden. Alles übrige, besonders die Anlage der Treppen und der Zugänge, macht die Zeichenerklärung der Abbildungen 72 u. 73 klar.

Es sei bemerkt, dafs die Stockwerke der verschiedenen Höhen wegen sich innen und aufsen nicht entsprechen, worauf bei Benutzung der Zeichenerklärung der Abbildungen zu achten ist. [J]



71 Colosseum in Rom. (Zu Seite 70.)



72 Grundrifs des Colosseums. (Zu Seite 70.)

Grundrifs der vier Stockwerke.

I. Grundplan des ersten Stockwerkes.
- *A* Arena.
- *B* die vier Haupteingänge zu derselben.
- *C D E F* die vier Umgänge *(itinera)* der Wölbungen, auf denen die Sitze ruhen.
- *a* Treppen nach dem Podium und der ersten Abteilung der Sitzstufen *(maenianum)*.
- *b c* Treppen nach dem zweiten Maenianum.

II. Plan des zweiten Stockwerkes.
- *G* das Podium mit beweglichen Sitzen.
- *d e* Treppen nach dem ersten Maenianum vom Podium aus.
- *f* dergl. von der ersten Gürtung aus.
- *H* erstes Maenianum mit marmornen Sitzstufen, durch die Treppen *e* und *f* in Keile *(cunei)* geteilt.

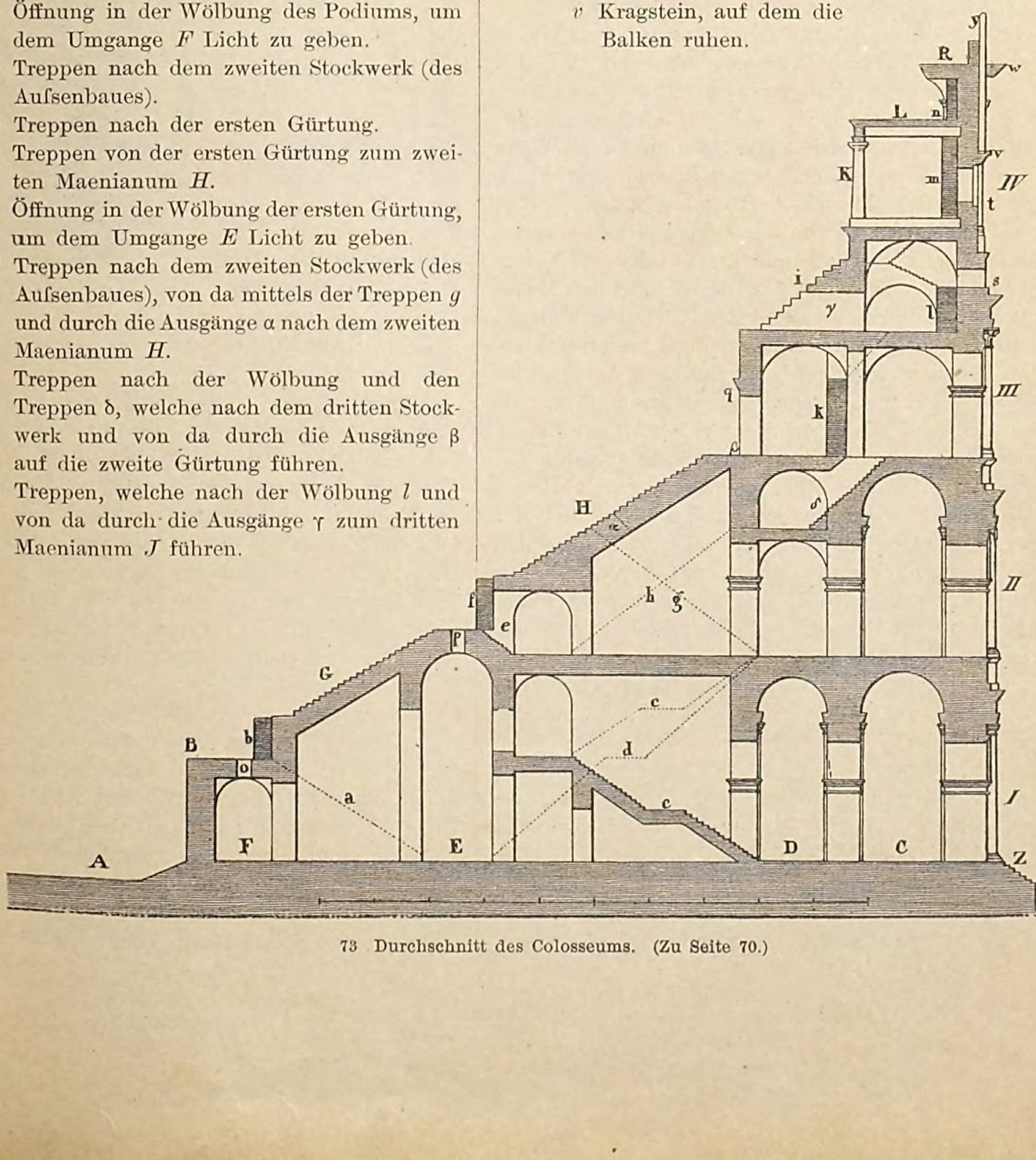
K erste Gürtung *(praecinctio)*.
g Treppen nach dem zweiten Maenianum.
h Treppen nach den Ausgängen *(vomitoria)* in der Mitte des zweiten Maenianum.
i Treppen nach den inneren Gewölben des dritten Stockwerkes.

III. Plan des dritten Stockwerkes.
L zweites Maenianum mit Marmorsitzen.
p Treppen und Ausgänge.
M zweite Gürtung.
l m Treppen nach dem dritten Maenianum.

IV. Plan des vierten Stockwerkes und der darüber liegenden Säulenhalle.
N drittes Maenianum mit Holzsitzen.
n Ausgänge darauf.
O Säulenhalle.
o Treppen dazu.

Durchschnitt durch das Gebäude.

I. II. III. IV. Stockwerke des Aufsenbaues.
Z Stufen des Unterbaues.
C D E F die vier Umgänge.
A Arena.
B Podium.
G erstes Maenianum.
H zweites Maenianum.
I (im Durchschnitt irrig *i*) drittes Maenianum.
K Säulenhalle.
a Treppen nach dem Podium.
b Treppen nach dem ersten Maenianum *G*.
o Öffnung in der Wölbung des Podiums, um dem Umgange *F* Licht zu geben.
c Treppen nach dem zweiten Stockwerk (des Aufsenbaues).
e Treppen nach der ersten Gürtung.
f Treppen von der ersten Gürtung zum zweiten Maenianum *H*.
p Öffnung in der Wölbung der ersten Gürtung, um dem Umgange *E* Licht zu geben.
d Treppen nach dem zweiten Stockwerk (des Aufsenbaues), von da mittels der Treppen *g* und durch die Ausgänge α nach dem zweiten Maenianum *H*.
h Treppen nach der Wölbung und den Treppen δ, welche nach dem dritten Stockwerk und von da durch die Ausgänge β auf die zweite Gürtung führen.
k Treppen, welche nach der Wölbung *l* und von da durch die Ausgänge γ zum dritten Maenianum *J* führen.
q Mauer, auf der das dritte Maenianum J liegt.
l Treppen nach der Säulenhalle *K*.
s Lichtfenster für diese Treppen.
m Treppen nach der Dachung der Säulenhalle *L*.
t Fenster der Säulenhalle.
n Treppen nach dem obersten Absatz *R*.
y Balken zur Befestigung des Velariums.
w Kranzgesims, in welches die Balken eingelassen sind.
v Kragstein, auf dem die Balken ruhen.



73 Durchschnitt des Colosseums. (Zu Seite 70.)

Amphitrite. In der genealogisierenden Mythologie zwar die eheliche Gemahlin Poseidons, aber bei Homer nur die Allegorie der rauschenden stöhnenden (ἀγάστονος) Meerflut, ohne Persönlichkeit. Über ihren mangelnden statuarischen Charakter bemerkt Conze, Götter- und Heroengestalten: »Eine selbständig zu fester Individualität und Kunstgestalt ausgebildete weibliche Gottheit war dem Poseidon nicht zugesellt; er erhielt sie gleichsam der Ordnung wegen und sie erscheint dann in Tracht und Behaben als seine Gattin, aufserdem als Herrin des Meeres von Seegeschöpfen umgeben. Einen ganz festen eigenartigen Typus, der ihr fehlt, erhalten unter den Göttinnen nur solche, denen in Natur Bildung und im Kultus Selbständigkeit innewohnte, die dem entsprechend auch im Mythus mehr wirklich handelnd auftreten, als es bei der Poseidongemahlin der Fall ist.« Das sichere Bild der Göttin ist übrigens doch in manchen Kunstwerken erhalten, unter denen das hervorragendste der in der Münchener Glyptothek befindliche Fries ist, welcher ihre Hochzeit mit Poseidon darstellt und im Art. »Skopas« abgebildet und besprochen wird. Amphitrite erscheint daselbst als züchtige Braut auf dem Wagen neben dem Gemahl fahrend, bekleidet und den Schleier, der das Hinterhaupt und den Nacken verhüllt, noch enger anziehend, mit einfach gescheiteltem Haar, im Gesichte jugendlich und mild. Wenn hiernach selbst die Schule des Skopas kein eigentümliches Charakterbild hervorgebracht hat, so darf dies noch weniger von der älteren Kunst erwartet werden, von welcher uns hauptsächlich die Vasenbilder Kunde geben. Auf der Schale des Sosias thront Amphitrite an der Seite der Hestia, übrigens völlig gleich gebildet, und nur darin unterschieden, dafs Hestia verschleiert ist, Amphitrite dagegen das offene Haar mit einer Stephane geschmückt hat und in der Linken ein Scepter führt, um dessen oberen Teil Seeblumen (oder Seegras?) gewunden scheinen. Dieselbe Zusammenstellung mit Hestia (also der Gegensatz des beweglichen Meeres und der festen Erde) neben Poseidon findet sich in einem Weihgeschenke von Erzstatuen aus Olymp. 77, dessen Paus. V, 26, 2 gedenkt. Als eheliches Paar waren Amphitrite und Poseidon dargestellt im Relief des Tempels der Athena Chalkioikos Paus. III, 17, 3 und an der Basis des Thrones des olympischen Zeus Paus. V, 11, 3. So sitzen sie zusammen bei der Mahlzeit der Götter auf einem Vasenbilde, Mon. Inst. V, 49; auf dem Wagen im Zuge zur Hochzeit des Peleus und der Thetis auf der Françoisvase (vgl. »Ilias«), ebenso auf einem Relief der Villa Albani bei Zoega bassiril. tav. I. Ein prachtvoller in Konstantine entdeckter Mosaikfufsboden (abgebildet auch Arch. Ztg. 1860 Taf. 144) wird so beschrieben: »Auf einem von vier feurigen Seerossen gezogenen Wagen steht Poseidon, nackt bis auf einen über den linken Arm herabfallenden Mantel, mit der Binde im Haar, den Dreizack in der Linken; ihm zur Rechten Amphitrite ebenfalls nackt bis auf das um die Beine geschlungene Gewand, mit Stirnkrone, Ohrringen und Armbändern geschmückt. Sie hält den Gemahl mit der Linken umfafst und reicht ihm, indem sie ihn zärtlich ansieht, die Rechte hin. Beide Gottheiten haben einen Nimbus ums Haupt; zwei in der Luft schwebende Eroten halten über ihnen ein Gewand bogenförmig ausgespannt. Die ganze Gruppe ist vollkommen en face dargestellt. Unter derselben sind zwei Schiffe mit ausgespannten Segeln, und in jedem ein Mann und eine Frau, beide nackt; der Mann im Schiffe links zieht eben an der Angel einen Fisch empor, der andere hat einen Thunfisch mit dem Dreizack getroffen und hält die Leine in der Hand. Darunter tauchen zwei Nereiden mit Kränzen von Schilf im Haar und mit Halsbändern geschmückt, auf Delphine gelehnt, mit halbem Leibe aus der Flut auf; in der einen Hand halten beide eine Art von Guirlande. Überall sind im Felde Fische und Schnecken, auch eine Sepia angebracht. Eine Vergleichung dieser Vorstellung mit dem Münchener Relief zeigt die bildende Kunst in ihren verschiedensten Richtungen unter dem Einflusse weit entfernter Zeiten.« (Jahn.)

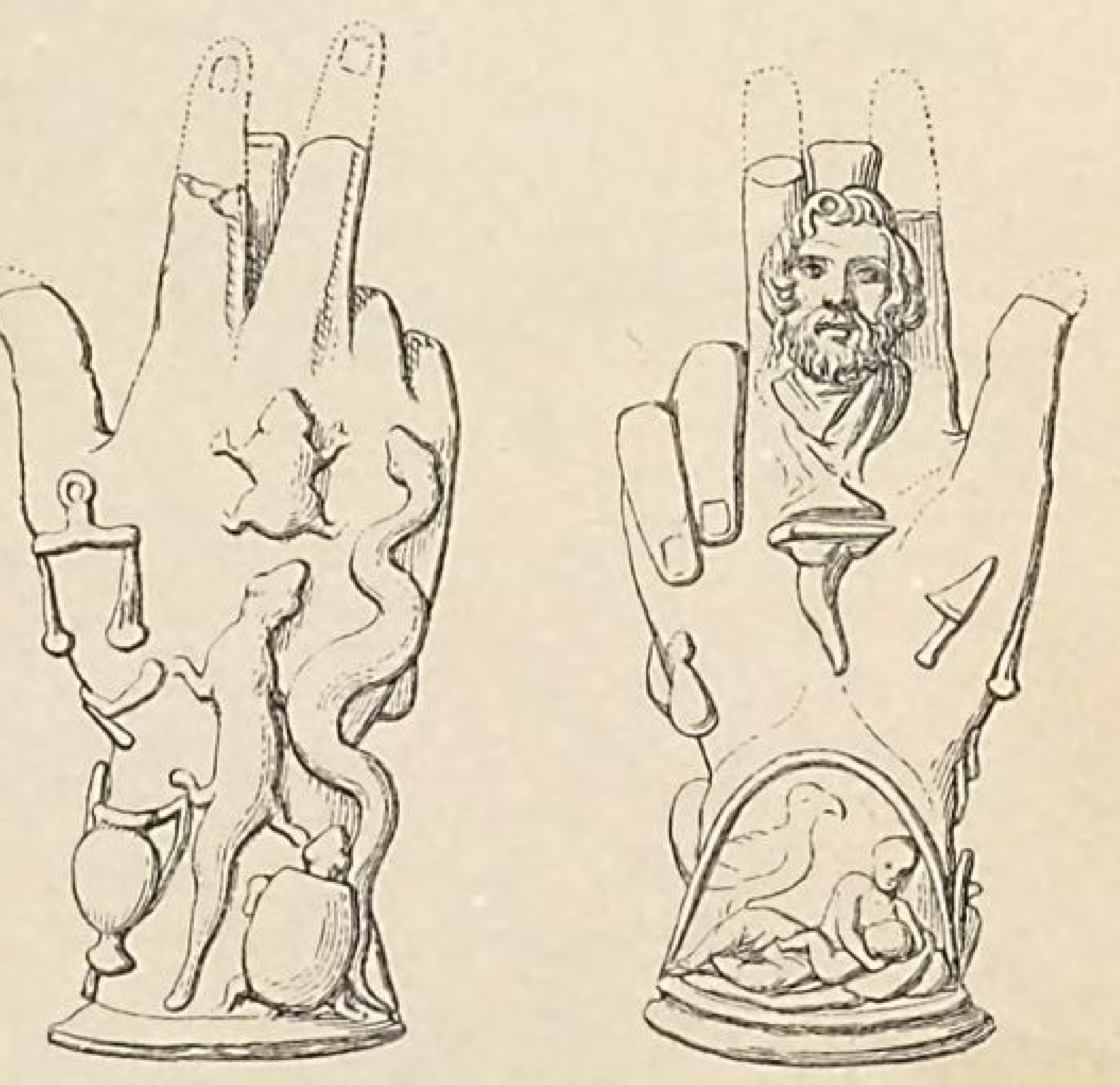


74 Amphitrite. (Zu Seite 75.)

Die vorwiegend jugendliche, fast jungfräuliche Bildung der Amphitrite stimmt mit der Vorstellung, dafs Amphitrite, sowie andre Nereiden, namentlich Thetis, anfangs versucht habe, sich den Umarmungen des Liebenden zu entziehen und vom Poseidon verfolgt, auf Naxos aus dem Reigen geraubt sei (Schol. Hom. γ 91: ἐν Νάξῳ τὴν Ἀμφιτρίτην χορεύουσαν ἰδὼν ἥρπασεν), eine Scene, die sich auf mehreren Vasenbildern, wo nicht Amymone (s. Art.) dargestellt sein kann, wiederholt findet, Élite céramogr. III, 19 ff. Bei der Werbung Poseidons um Amymone ist sie sogar zugegen (inschriftlich), ebendas. 27. Zuweilen ist auf Vasen Amphitrite von Amymone schwer zu scheiden, ebenso auf einem griechischen Relief (Zoega bassiril. I, Welcker, Alte Denkm. II Taf 4, 7), wo sie in nymphenartiger Haltung neben Poseidon steht, aber in der Gesellschaft von Pluton und Kora und des thronenden Zeus kaum der Geliebten Amymone weichen dürfte. Auf einem mit Hippokampen bespannten Wagen fährt sie mit

Poseidon in Begleitung von Tritonen, auf einigen Kupfermünzen von Korinth. Dafs ihr Andenken in dieser Stadt besonders gepflegt wurde, erfahren wir aus Paus. II, 1, 7, welcher bei der Beschreibung des isthmischen Poseidonheiligtumes eine Erzstatue von ihr im Vorhofe und im Tempel selbst eine grofse Gruppe aus Gold und Elfenbein erwähnt, welche Herodes Atticus setzen liefs und deren Mittelpunkt Poseidon und Amphitrite auf dem Wagen bildeten. Von dem Wachstum ihres Ansehens zeugt die Notiz des Philochoros bei Clem. Alex. Protr. p. 41, dafs der Erzgiefser Telesias sie neben Poseidon, in Kolossalstatuen von neun Ellen Höhe, aufgestellt habe; sowie die Angaben über verschiedene Feste und Kulte. Die zierliche Kleinkunst der römischen Epoche bildete einen anmutigen Typus für sie aus, der namentlich für die Gemmenform wie geschaffen scheint: eine wellenumspülte Büste mit langgeringeltem, feuchtem Haupthaare eben aus den Wogen emportauchend, das Antlitz voller, das Profil stumpfer, der Ausdruck ernster als bei den neckischen Nereiden, als deren eine Amphitrite trotz schwankender Genealogie immer anzusehen ist. So auf dem geschnittenen Steine, nach Gori, Mus. Flor. I, 85, N. 4. (Abb. 74.) Zuweilen wird sie auch durch Krebsscheren an den Schläfen näher charakterisiert. Die Münzen der gens Crepereia tragen genau dasselbe Bild, dazu auf dem Revers den dreizackschwingenden Poseidon mit Hippokampen fahrend, wodurch die Deutung sicher gestellt wird. Da diese Familie in näherem Verhältnisse zu Korinth gestanden zu haben scheint, so ist es nicht unmöglich, dafs dem Münztypus ein dort vorhandenes bedeutendes Bild der Amphitrite zu Grunde liegt. [Bm]

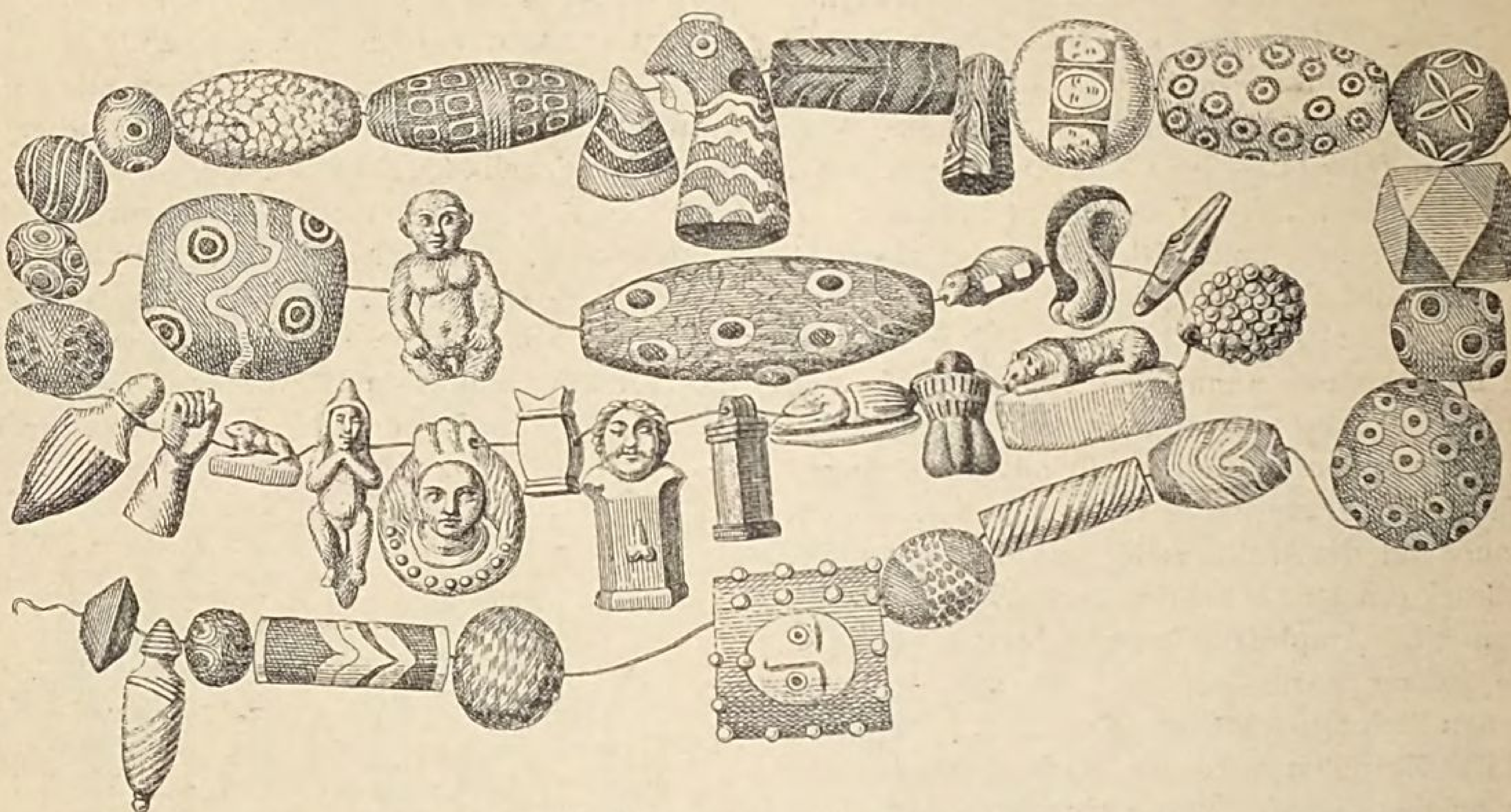
Amulett. Wie heut noch im Süden überall und vereinzelt auch anderwärts, so war im Altertum in Griechenland und Italien der Glaube allgemein verbreitet, dafs jemand durch seinen Blick einem andern Schaden zufügen könne (βασκαίνειν, *fascinare*); sei es nun, dafs er dabei selbst die Absicht hat zu schaden, sei es, dafs er von Natur aus mit dem »bösen Blick« behaftet und an der nachteiligen Wirkung desselben eigentlich unschuldig ist. Dieser Zauber wurde, wie man glaubte, nicht blofs Menschen, sondern auch Tieren, ja selbst leblosen Wesen, wie Gebäuden, Geräten u. s. w. verderblich; und man suchte daher sowohl sich und seine Angehörigen, als sein Vieh und sein sonstiges Besitztum gegen diesen nachteiligen Einflufs zu sichern durch Schutz verleihende, Unglück abwehrende Symbole (ἀποτρόπαια), welche man den gefährdeten Personen oder Dingen anlegte, resp. an denselben befestigte. Ganz besonders glaubte man die Kinder, als hilflose, sich selbst zu schützen nicht fähige Wesen (der Erwachsene kann sich allenfalls durch die Geberde der Feige — der Daumen zwischen Zeige- und Mittelfinger der zur Faust geschlossenen Hand hindurchgesteckt — schützen) der Gefahr der Bezauberung ausgesetzt; und deshalb trugen Mütter und Kinderwärterinnen eifrig Sorge, denselben schon im zartesten Alter allerlei Amulette, welche der Bezauberung wehren sollten (προβασκάνια), umzuhängen, die deshalb auch »Umhängsel«, περιαπτά oder περιάμματα genannt werden (Ael. Nat. an. XII, 7; Diod. Sic. V, 64) und um den Hals, die Brust oder am Arme getragen wurden. Die Vorstellungen dieser meist einen figürlichen Charakter tragenden Amulette, deren sich noch zahlreiche erhalten haben, sind sehr mannigfaltig; wir finden darunter bestimmte Gottheiten, wie namentlich das Bild des Harpokrates, Gorgoneia (die Meduse als das ausgeprägteste Bild des verächtlichen Hohnes war ganz besonders beliebt als Apotropaion und ist deshalb sehr häufig



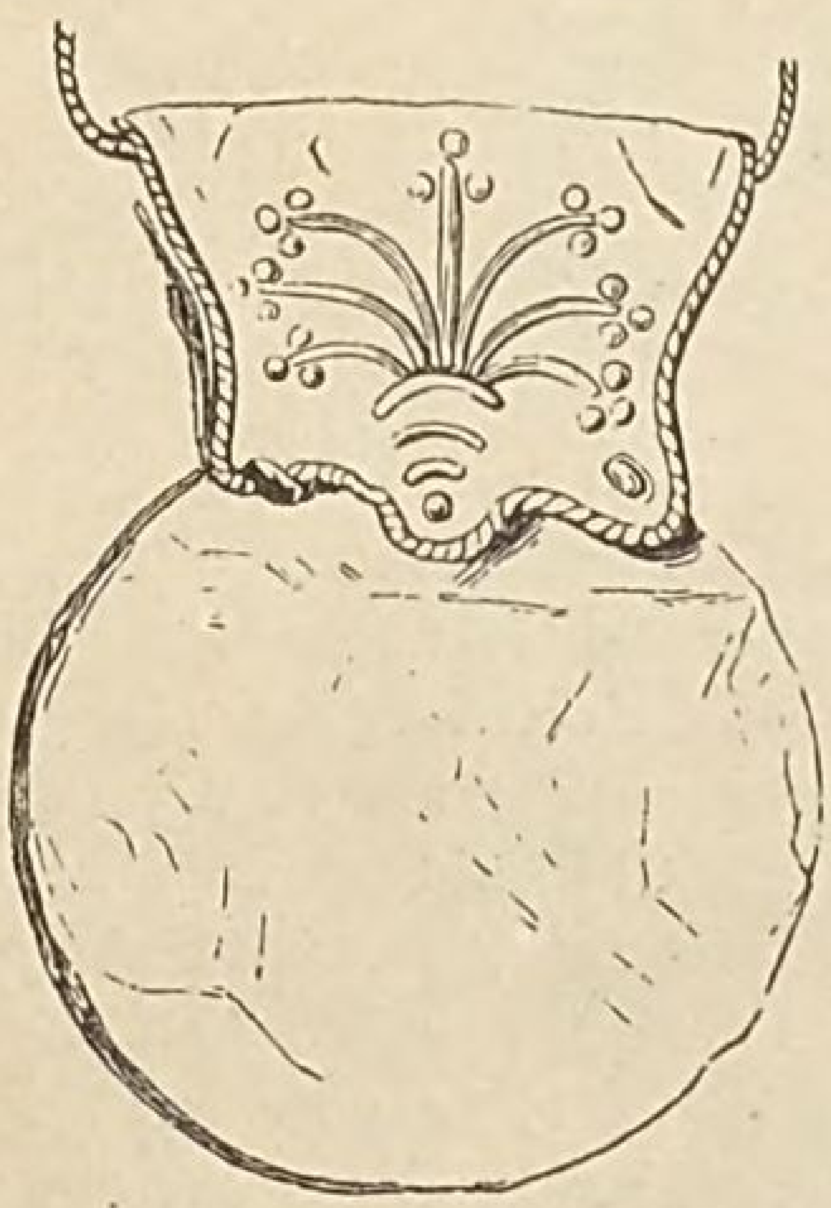
75 a Votivhand 75 b

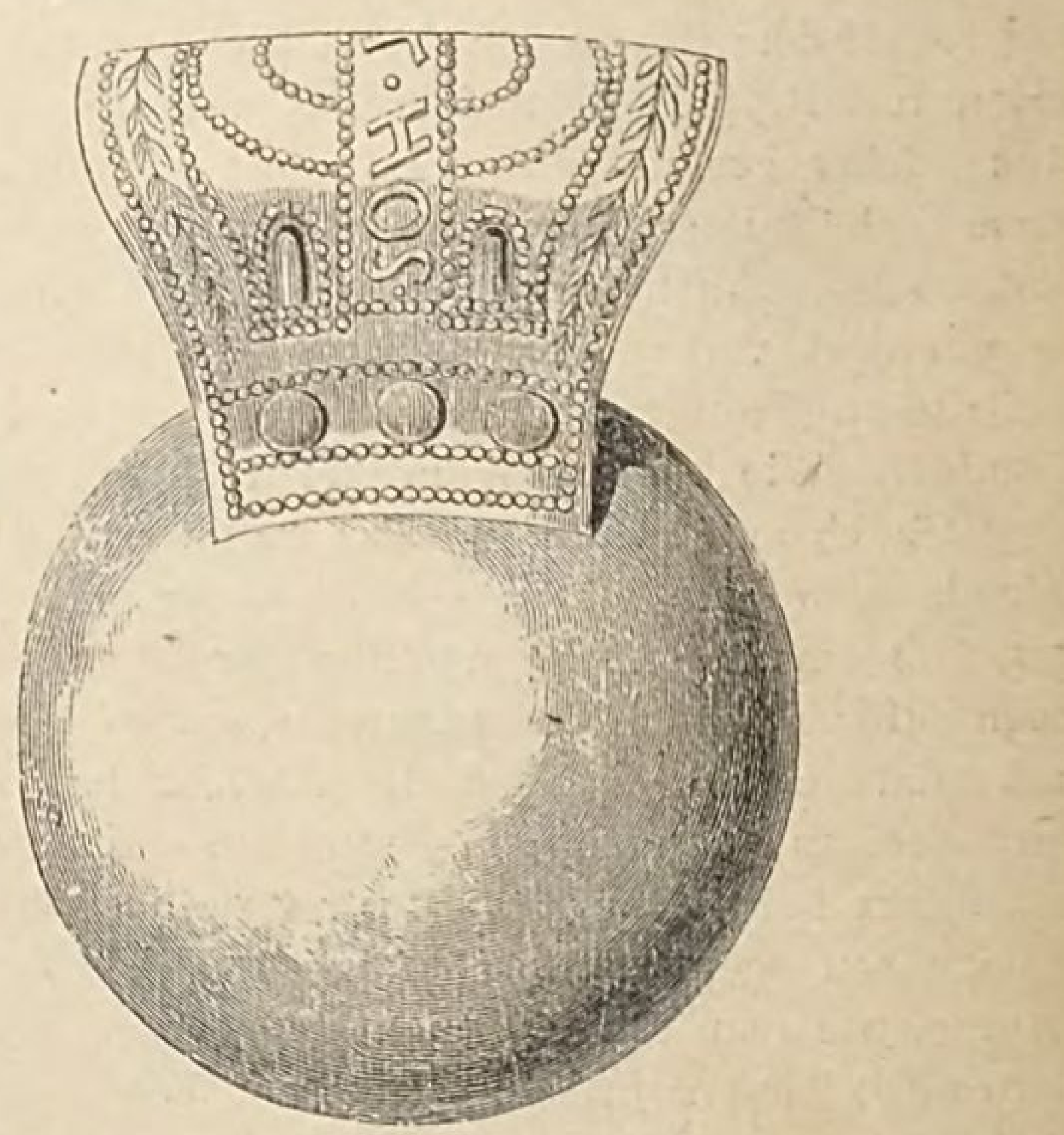
an Waffen, Geräten, Gefäfsen u. dergl. angebracht), Tierköpfe aller Art, Hände, welche die Geberde der Feige oder sonst einen verspottenden Gestus machen, abenteuerliche Mifsbildungen, Zwerggestalten, vielfach auch derbe Obscönitäten: namentlich der Phallus spielt eine wichtige Rolle unter diesen Amuletten. Als Probe teilen wir unter Abb. 75 a, b und 76 einige Beispiele mit, entnommen aus der vortrefflichen und sehr eingehenden Abhandlung von O. Jahn, Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten, in den Sächs. Ber. 1855 S. 28 ff. Abb. 75 a, b (nach Jahn Taf. IV 2a, b) ist eine sog. Votivhand aus Bronze, wie man deren jetzt eine beträchtliche Zahl kennt (vgl. J. Becker, Die Heddernheimer Votivhand, Frankfurt a. M. 1861, und Dilthey in den Archäol.-epigraph. Mitteil. aus Österr. II, 1 ff.); sie stammt aus dem Besitz Belloris und ist heute im Berliner Museum. Diese Votivhände sind allerdings meistens nicht zum Anhängen bestimmte Amulette, sondern Weihgeschenke: sie stimmen aber alle in

ihren bildlichen Zuthaten durchaus mit dem Charakter der Amulette überein. Wie alle diese Votivhände, ist auch die Berliner eine rechte Hand, an der die drei ersten Finger ausgestreckt, die beiden letzten eingeschlagen sind. Vom Handgelenk aus nach den Fingerspitzen zu ringelt sich eine grofse Schlange empor; unten an der Handwurzel ist in einem abgetrennten Kreissegment eine liegende Frau abgebildet, an deren Brust ein Kind saugt; daneben ein krummschnabeliger Vogel; man nimmt an, dafs diese und ähnliche Hände, die das Attribut der Frau mit dem Kinde aufweisen, ein *Ex-voto* für glückliche Entbindung seien. Auf der Innenseite der Hand ist ferner, zwischen zweitem und drittem Finger, die Büste des Zeus Serapis angebracht. Allerlei andre Attribute sind auf den beiden Seiten der Hand verstreut: ein zweihenkeliger Kantharos als Attribut des Dionysos, Cymbeln, ein Messer, eine Wage, ein Frosch, eine Schildkröte, eine Eidechse — Tiere, denen man irgendwelche Zauberkraft beimafs, da sie auch sonst auf bildlichen Darstellungen als Feinde des bösen Auges erscheinen. — Abb. 76 (nach Jahn Taf. V, 2) ist ein sehr charakteristisches Beispiel eines aus verschiedenen Amuletten zusammengesetzten Halsbandes, gefunden in der Krim. Den Hauptbestandteil des Halsbandes bilden geschliffene Steinchen und Glasperlen; dann sehen wir allerlei figürliche Vorstellungen: eine Hand, welche die Geberde der Feige macht, Frösche, eine phallische Herme, ein plumpes Idol, allerlei Tiere u. dergl. m. Spezifisch



76 Amuletthalsband. (Zu Seite 75.)





77 Amulette. (Zu Seite 77.) 78

italischer, auch bei den Römern ganz allgemeiner Brauch war es, dafs die Knaben irgend ein Amulett in einer Kapsel, *bulla* genannt, um den Hals trugen, welche bei den Vornehmern von Gold, bei gewöhnlichen Leuten von Leder oder sonst einem geringeren Stoffe war (Iuv. 5, 165: *Etrusco puero si contigit aurum Vel nodus tantum et signum de paupere loro*); diese *bulla*, mit der wir Knaben auf etruskischen und römischen Denkmälern sehr häufig abgebildet sehen, legte man beim Eintritt in das Mannesalter ab, mit Anlegung der *Toga virilis.* Auch von solchen *bullae* haben sich mehrere Exemplare erhalten, die

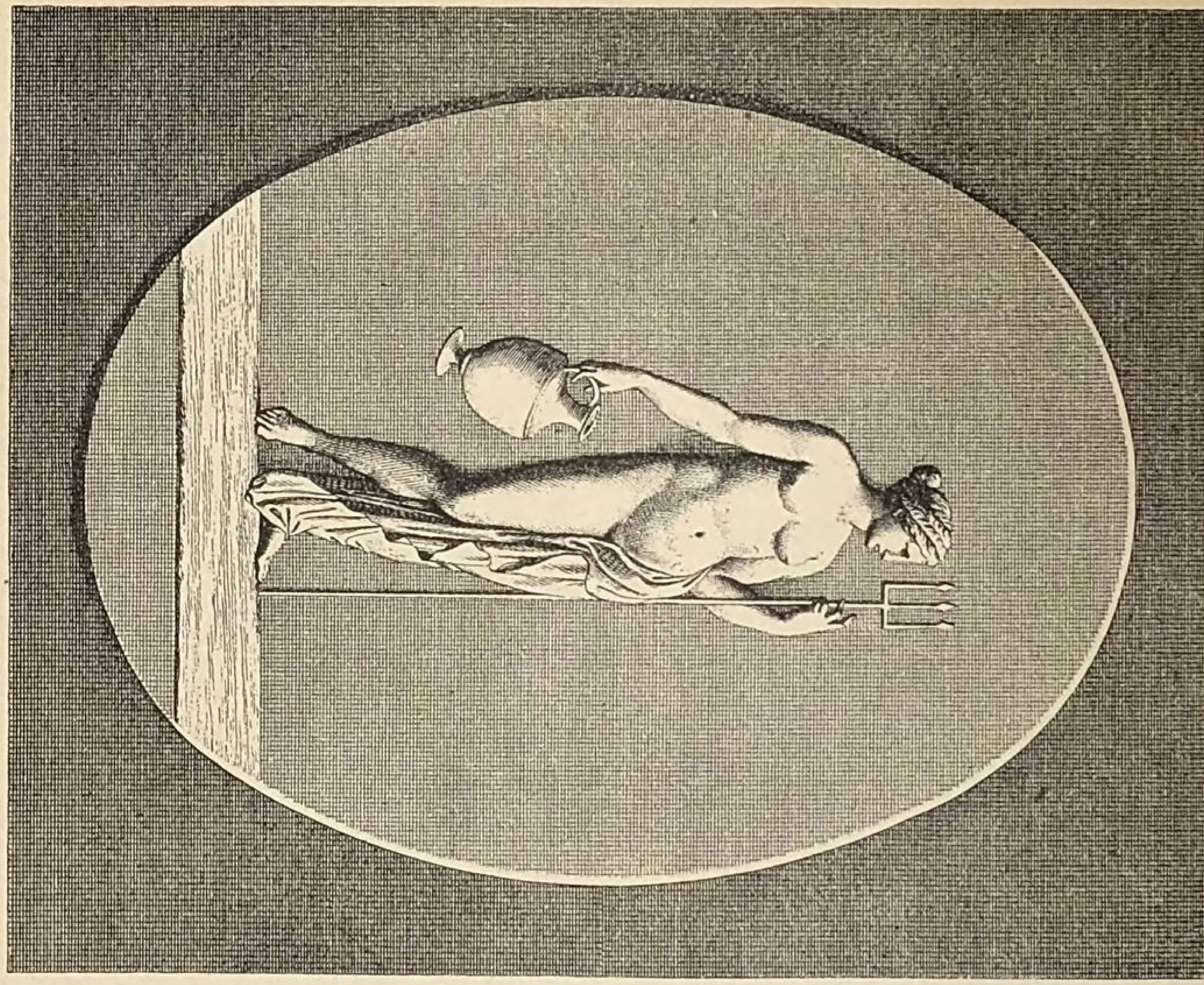


79 Altar.

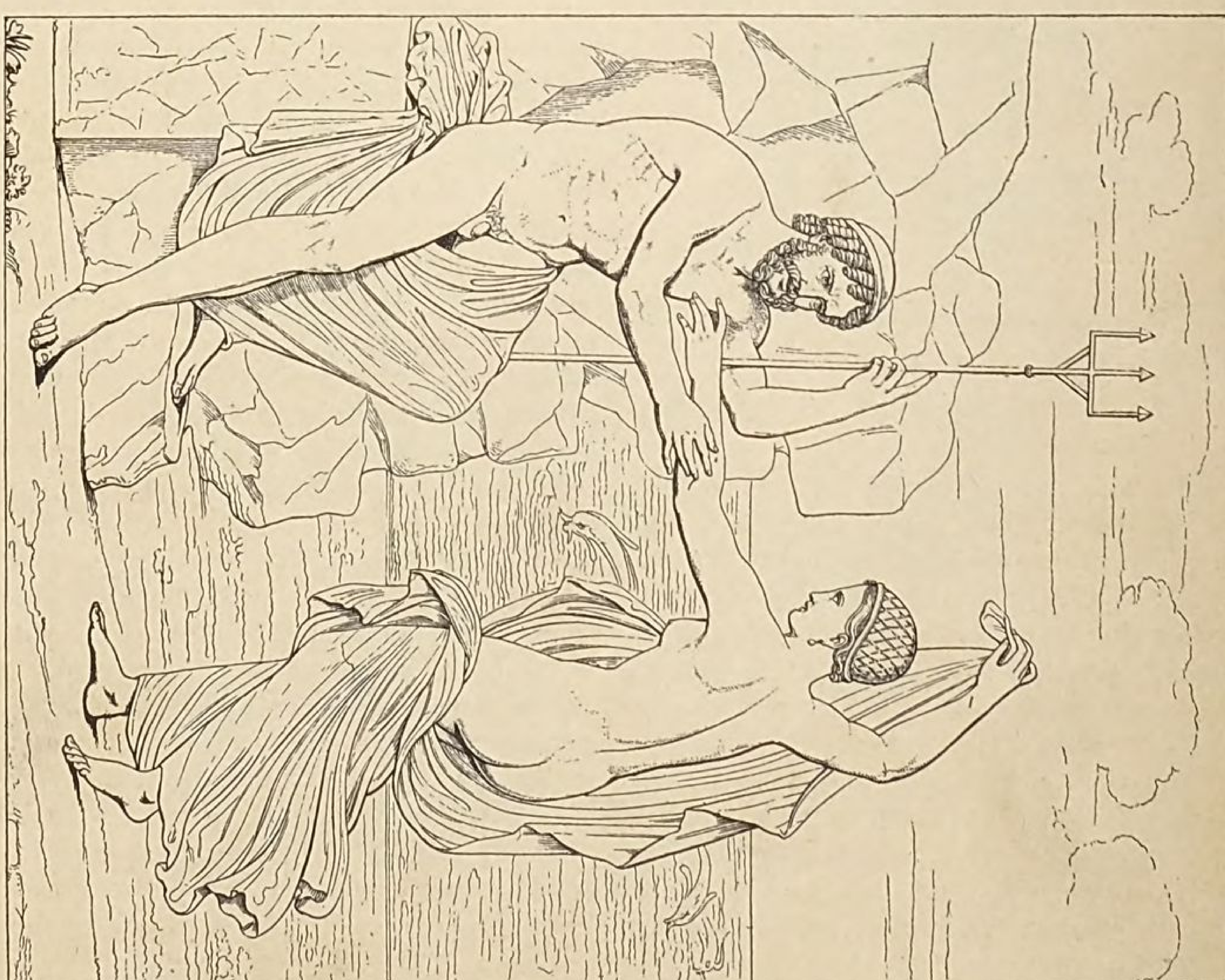
wir hier unter Abb. 77 und 78 (nach Arch. Journ. VI, 113 und VIII, 166) abbilden. Sie bestehen aus zwei kreisförmigen konkaven Goldblechen, etwa 2″ im Durchmesser, von Gestalt eines Uhrglases, die zusammengelegt eine linsenförmige Kapsel bilden. Eine breite, zugleich als Henkel dienende Klammer drückt beide Hälften aneinander; bei Abb. 78 steht darauf der Name des Besitzers: *Host(us) Hos(tilius).* — Abb. 79, Figur eines Lar in der den Laren (s. Art.) eigentümlichen Kleidung und Stellung rührt von der Seitenfläche einer Ara aus Caere her (nach Mon. Inst. VI, 13); derselbe hat um den Hals an einer Kette die *bulla* hängen. Dafs diese bei den Laren, als den Repräsentanten von Haus und Familie, ein gewöhnliches Attribut war, zeigt Petron. Sat. 60: *inter haec tres pueri candidas succincti tunicas intraverunt, quorum duo Lares bullatos super mensam posuerunt.*

Litteratur: Aufser den oben angeführten Abhandlungen noch zu vergl. Becker-Göll, Charikles I, 290, Gallus II, 70; Marquardt, Privatleben S. 82 ff. [Bl]

Amymone. Eine der reizendsten und fafsbarsten Naturmythen, an der man zugleich die Fantasie der Griechen und ihre Art, Dichtung in Bildwerk zu übersetzen, bewundern kann, erzählt von dieser angeblichen Danaostochter und ihrer Liebschaft mit Poseidon. Nach Apollod. II, 1, 4, 8 ist Danaos in Argos angelangt: ἀνύδρου δὲ τῆς χώρας ὑπαρχούσης — τὰς θυγατέρας ὑδρευσομένας ἔπεμψε· μία δὲ αὐτῶν Ἀμυμώνη ζητοῦσα ὕδωρ ῥίπτει βέλος ἐπὶ ἔλαφον καὶ κοιμωμένου Σατύρου τυγχάνει, κἀκεῖνος περιαναστὰς ἐπεθύμει συγγενέσθαι· Ποσειδῶνος δὲ ἐπι φανέντος ὁ Σάτυρος μὲν ἔφυγεν, Ἀμυμώνη δὲ τούτῳ συνευνάζεται, καὶ αὐτῇ Ποσειδῶν τὰς ἐν Λέρνῃ πηγὰς ἐμήνυσεν. So vielleicht nach dem den Gegenstand behandelnden Satyrdrama des Aeschylos; zwei Variationen andrer Dichter bei Hygin. fab. 169. Eine Beschreibung der Örtlichkeit, die den Hergang erklärt, gibt Bursian, Geogr. Griechenl. II, 67. Im Winkel der argivischen Bucht gegenüber Nauplia (dessen Gründungsheros Nauplios als Sohn des Poseidon und der Nymphe Amymone galt) sprudelt aus dem nah ans Meer vortretenden Berge Pontinos eine starke Quelle hervor, die sich nicht wie die meisten anderen durch Wald und Gebirge schlängelt und herabspringende Nebengewässer aufnimmt, sondern ihren Wasserreichtum direkt ins Meer ergiefst. Hierzu war künstliche Hilfe durch Eindämmung schon im frühesten Altertum so nötig wie heutzutage, um das flache Uferland vor Überschwemmung und Versumpfung zu schützen. Die ganze Gegend, Lerna genannt, wie auch jetzt noch die Quelle selbst oft heifst, ist von aufsteigendem Quellwasser durchtränkt, dessen Sprudel bald da bald dort sich zeigen. So erklärt sich die lernäische Hydra, eine Wasserschlange, der zwei Köpfe nachwachsen, wenn einer niedergeschlagen ist; Herakles der Sonnengott konnte sie nur mit Feuersglut ausbrennen und schliefslich den stärksten Sprudel durch Mauerbauten am Berge einzwängen. Man bemerke die Ausdrücke bei Apollod. II, 5, 2, 3, worin noch Nachklänge des ursprünglichen Sinnes enthalten sind: τῷ ῥοπάλῳ τὰς κεφαλὰς κόπτων οὐδὲν ἀνύειν ἐδύνατο· μιᾶς γὰρ κοπτομένης κεφαλῆς δύο ἀνεφύοντο. ἐπεβοήθει δὲ καρκίνος τῇ ὕδρᾳ ὑπερμεγέθης δάκνων τὸν πόδα (etwa die giftigen Dünste? oder das fressende Seewasser?). — Ἰόλαος μέρος τι καταπρήσας τῆς ἐγγὺς ὕλης τοῖς δαλοῖς κατακαίων τὰς ἀνατολὰς τῶν ἀναφυομένων κεφαλῶν ἐκώλυεν ἀνιέναι. — τὴν ἀθάνατον ἀποκόψας κατώρυξε καὶ βαρεῖαν ἐπέθηκε πέτραν. Neben dem Sumpfwasser



80 Amymone. (Zu Seite 79.)



81 Poseidon und Amymone. (Zu Seite 79.)

der Lerna ist Amymone die »untadelige« Nymphe wegen ihres klaren, gesunden Wassers; darum wurde auch in der Kunst ihre Erscheinung lieblich gebildet. Auf älteren Vasen ist der Gegenstand selten, s. Gerhard, Auserl. Vasenb. I S. 48, der Taf. 11, 2 eine solche abbildet, auf deren einer Seite Poseidon die langbekleidete Nymphe verfolgt, welche schon im Begriffe ist, den Krug fallen zu lassen. Auf der Kehrseite steht Amymone ruhig mit dem Kruge da, während der Gott seinen Dreizack in einen Felsen rennt, aus welchem schon Wassertropfen hervorspringen. Den Zusammenhang gibt Hygin. fab. 169 an: *Quam Neptunus compressit; pro quo beneficium ei tribuit jussitque ejus fuscinam de petra educere; quae cum eduxisset, tres silani sunt consecuti.* Auf einer Florentiner Gemme (Abb. 80, nach Wicar, Galerie de Florence t. I pl. 91, in bedeutender Vergröſserung) sehen wir die Geliebte des Poseidon als verklärte Heroine, mit der Linken auf den Dreizack gestützt, in der Rechten den Wasserkrug haltend, in aphroditenähnlicher Nacktheit: das herabgesunkene Gewand ruht nur noch auf der linken Hüfte. Auf einem pompejanischen Wandgemälde, nach Mus. Borbon. VI, 18 (Abb. 81), finden wir die Scene dargestellt, wie die Nymphe, von dem verfolgenden (hier nicht sichtbaren) Satyr erschreckt, in Poseidons Arme flieht. Des steilen Berges Felsen und die durch Delphine angedeutete Nähe des Meeres lassen an der Richtigkeit der Deutung kaum einen Zweifel, wenngleich die äuſseren Motive der Darstellung in der dekorativen Behandlung der Gewänder und der Körperstellung den genreartigen Charakter pompejanischer Gemälde nicht verleugnen. (Zweifel gegen diese Deutung wegen Mangels des Wasserkruges bei Wieseler, Alte Denkm. II, 83.) — Mehrfach finden sich beide im Augenblick der Werbung, wo Poseidon dem Mädchen einen Delphin reicht, Elite céramogr. III, 25, sie ihn annimmt, ebendas. 23, 24, wie auch Christodor. 61 ff. die Erzgruppe in Konstantinopel schildert, wo Poseidon διερὸν δελφῖνα προΐσχετο. Auf einem Vasenbilde strengen Stiles, bei Wieseler, Alte Denkm. II, 84, dagegen ist Poseidon der Verfolger der Nymphe; beide sind voll bekleidet, der Gott hochzeitlich bekränzt und mit dem Dreizack in der Rechten, die Verfolgte zu bereden versuchend, während zu den Seiten hier die bekleidete Aphrodite mit Scepter würdevoll dasteht, dort Eros nackt dem Mädchen voranschwebt (die Namen sind beigeschrieben). Zwei Vasen, beschrieben von Minervini im Bull. napolet. II, 61, auf deren einer Poseidon, jugendlich und unbärtig, die Nymphe verfolgend ergreift, während er auf der andern, bärtig und langhaarig, auch vollbekleidet vor ihr steht, zeigen in der Hand der Amymone einen kreisrunden Polsterkranz, wie ihn die Frauen beim Tragen der Wasserkrüge oder andrer Gefäſse auf dem Kopfe unterzulegen pflegten; griechisch: σπεῖρα, τύλη, lateinisch: *cesticulus appellatur circulus, quem superimponit capiti, qui aliquid est laturus in capite,* Paul. Diac. p. 45, 1. Dasselbe Gerät sichert auch die Deutung eines (ebendas. p. 57) beschriebenen und (tav. III) abgebildeten vorzüglichen Vasengemäldes, wo die Liebenden ruhig im Gespräche nebeneinander sitzen, und zwar von einer halbkreisförmigen Wölbung überdeckt, deren Ring mit Tropfen und Perlen geschmückt ist. Anscheinend haben wir hier nur eine künstliche Quellgrotte, deren sich einige, mit Mosaik bunt geziert, in pompejanischen Häusern finden; Welcker jedoch (zu Müller, Archäol. § 356, 3) erblickt in diesem »Wassergewölbe einen Thalamos, wie Philostratus Imag. II, 8 (auch I, 8, Poseidon Amymone verfolgend: κῦμα γὰρ ἤδη κυρτοῦται ἐς τὸν γάμον, γλαυκὸν ἔτι καὶ τοῦ χαροποῦ τρόπου) ihn beschreibt«. Vgl. Homer λ 240 ff., Hochzeit des Poseidon und der Kretheis. Eine Reihe von Nebenfiguren deuten nur auf die hochzeitliche Bestimmung des Gemäldes und haben schwerlich zu Narkissos und den Mysterien eine Beziehung. — In demselben Bull. napolet. I, 53 kommt in der Beschreibung eines Bildes mit demselben Gegenstand auch das Hirschkalb vor, welches das von Apollod. l. c. gegebene Motiv andeutet. Eine groſse Vase (Mon. Inst. IV, 14) stellt in der Mitte ein Brunnenhaus mit aus Löwenmäulern flieſsendem Wasser vor: rechts sitzt Amymone vor ihrer Kalpis, links Poseidon lorbeerbekränzt, zwischen ihnen das weiſse Hirschkalb. Zur Seite links Hermes mit dem Stabe und Aphrodite mit dem Spiegel; rechts Pan mit der Syrinx und eine Ortsnymphe mit groſsem Blumenkelche. Eros schwebt einen Kranz haltend über der Braut. — Ruhig zusammen stehend, Amymone bekleidet und den Krug in der Hand, Poseidon nackt mit Dreizack, den Fuſs auf einen Felsen hoch aufgestützt, auf einer Gemme Inpronte dell Institut. I, 64. Auf Gemmen auch mehrmals wasserschöpfend an der Quelle, nach einem älteren Original, s. Wieseler, Alte Denkm. zu II, 82 b. (Über eine Anzahl aphroditenähnlicher Statuen, in welchen man Amymone vermutet hat, s. Bernouilli, Aphrodite 366 ff.) [Bm]

Anakreon, der Dichter von Teos, ist vorgestellt als bärtiger Greis, auf einem Sessel sitzend, bekleidet mit Chiton und faltigem Mantel, die Leier haltend und mit der Rechten zum Spiel eingreifend auf dem Revers einer Münze mit der Umschrift CΤρατηγοῦ ΤΙβερίου ΠΕΠΩΝΕωςΤΗΙΩΝ. (Der Avers zeigt den Kopf des Poseidon, davor ein Dreizack, umwunden vom Delphin.) Nach Visconti Icon. gr. pl. 3 n. 6. (Abb. 82.) Haltung und Figur des Dichters mit der Leier stimmen nun so auffällig mit einer 1835 im Sabiner-



82

lande gefundenen, jetzt in Villa Borghese vor Rom aufgestellten lebensgrofsen Marmorstatue, dafs man diese auf Anakreon zu beziehen kein Bedenken trägt. (Hier nach Photographie, Abb. 83.) Die Augen, welche fehlen, waren vermutlich aus Edelstein eingesetzt, der rechte Arm und die Leier sind gröfstenteils ergänzt. Die Behäbigkeit des Sitzens mit übergeschlagenen Füfsen und in halb zusammen-



83 Anakreon.

gesunkener Stellung weist auf einen Dichter der leichteren Gattung; die frischen, noch beweglichen Formen bei höherem Alter passen besonders für den Sänger des schönen Knaben Bathyllos und den Lobredner des Weines. Die Behandlung des dicken Wollengewandes und die flotte Ausführung lassen auf einen griechischen Meister schliefsen. Jahn, Abhandl. Sächs. Ges. Wiss. VIII, 726 hat wahrscheinlich gemacht, dafs die Statue einer in Teos selbst aufgestellten nachgebildet ist. Verschieden war jedenfalls die von Paus. I, 25, 1 auf der Akropolis von Athen gesehene, welche den Dichter in der Trunkenheit singend darstellte (καὶ οἱ τὸ σχῆμά ἐστιν οἷον ᾄδοντος ἂν ἐν μέθῃ γένοιτο ἀνθρώπου), in einer Haltung, die in zwei Epigrammen der Anthologie (Jacobs Delectus epigr. IV, 47, 48) sehr drastisch geschildert wird: der weinbeschwerte Dichter steht zwar noch, aber man fürchtet, dafs er hinsinke; schon hat er einen Schuh verloren und schleift das Gewand nach. Vgl. Friederichs, Bausteine I. 298. — Eine andre Münze von Teos mit Anakreons Namen zeigt einen bärtigen aufrecht stehenden Mann, ganz nackt, da die kleine Chlamys in der Luft flattert, der die Leier in der Linken hält und die Rechte in die Seite stemmt (abgebildet Jahn a. a. O. Taf. 8, 7); wahrscheinlich ebenfalls nach einer Statue. — Ebendaselbst Taf. 3, 1 ein Vasenbild, wo inschriftlich Anakreon sitzend zur Leier singt und zwei Jünglinge entzückt ihm zuhören; eine genrehafte Vorstellung, wie sie der allgemeinen Beliebtheit des Dichters entspricht. [Bm]

Anchises. Die Liebesscene der Aphrodite und des Anchises wird nach ziemlich allgemeiner Annahme erkannt auf einem mit Silber ausgelegten Hochrelief von Bronze in Hawkins Besitz, welches bei Paramythia in Epirus 1798 gefunden wurde und wahrscheinlich in alter Zeit als Spiegelkapsel diente. Nach Millingen Uned. mon. II, 12. (Abb. 84.) Anchises erscheint in phrygischer Kleidung und auch sonst so vollkommen als Paris, dafs man versucht sein könnte, an diesen letzteren und Helena zu denken, wenn nicht, wie Millingen richtig bemerkt, übrigens die Auffassung der Situation entgegenstände. Denn wie im Homerischen Hymnos (man sehe besonders V. 81, 109, 126 ff., 133, 156) zeigt sich der Hirt schüchtern und zurückhaltend, der über den Kopf gelegte linke Arm drückt behagliche Ruhe aus; während Aphrodite halb entblöfst ihn sichtlich einladet und ermuntert, dreister zu sein. Zwischen Paris und Helena würde das umgekehrte Verhältnis stattfinden. Auffallend sind an Anchises' Kleidung die beiden, wie bei den Husarendolmans und in der heutigen Albanesentracht herabhängenden leeren Ärmel, ein Prunkstück wie die silbergestickten (geblümten) Hosen. (Diese leeren Ärmel an dem persischen Obergewande (κάνδυς) heifsen κόραι (Jungfern), weil sie unbenutzt bleiben aufser in Gegenwart des Königs, vor dem es nicht erlaubt ist, »hemdärmelig« zu erscheinen; vgl. Xen. Cyrop. 8, 3, 10 und Hellen. 2, 1, 8; Müller, Archäol. § 246, 5.) Die Dogge zu Füfsen des Herrn, sowie die beiden Eroten zur Seite der Göttin dienen wesentlich zur äufseren Abrundung der Komposition. Die Auffassung der Aphrodite, sowie das starke Hervortreten des Reliefs erlaubt nicht, das in seiner Art einzige Kunstwerk in die voralexandrinische Epoche zu setzen. Eine

gefällige Variation derselben Scene bietet ein apulisches Thonrelief in Berlin (abgeb. Arch. Ztg. 1847 Taf. 1), wo Anchises ganz ebenso gekleidet und in gleicher Stellung sitzend einen Eros auf dem Knie stehend hält, welchen die bekleidete Aphrodite, die gegenüber sitzt, sanft zurückzuziehen sucht. Dasselbe Paar auf einer späten Münze von Ilion, Millin. G. M. 44, 644, und auf einer römischen Aschenurne, in Havre gefunden, Bull. de l'Acad. des Inscr. 1870 p. 157. Über Anchises bei der Flucht des Aeneas s. S. 31. [Bm]



84 Venus bei Anchises. (Zu Seite 80.)

Ancus Marcius, der vierte römische König, findet sich dargestellt (natürlich als frei erfundener Typus) auf einem Denar des Münzmeisters L. Marcius Philippus (Cohen méd. cons. pl. XXVI, 8), hinter ihm der Augurnstab *(lituus)*, Abb. 85a; ferner zusammen mit dem Kopfe seines Grofsvaters Numa auf Denaren und Bronzemünzen des C. Marcius Censorinus (Cohen méd. cons. pl. XXVI Marcia 7 und pl. LVIII, 9, 10, letztere beide Kupfermünzen). Abb. 85 b, c, d. Auffallend ist seine Bartlosigkeit auf sämtlichen Münzen (nur an den Originalen sichtbar), ein Zug, welcher der älteren römischen Sitte widerstreitet; s. »Ikonographie« und Bernouilli, Röm. Ikonogr. I, 16. [Bm]



85 a



85 c



85 d



85 b

Anklopfen. Obgleich die Thüren sowohl bei den Griechen als bei den Römern am Tage nicht verschlossen zu sein und ein Thür hütender Sklave (θυρωρός, *ianitor*) den Eingang zu überwachen pflegte, so war es doch nicht üblich, dafs Fremde ohne weiteres das Innere des Hauses betraten; vielmehr gab der Aufsenstehende seine Anwesenheit durch Anklopfen (κόπτειν, κρούειν, *pulsare*) zu erkennen; vielfach waren auch hierfür metallene Thürklopfer (ῥόπτρα, κόρακες, ἐπίσπαστρα) angebracht. (Plut. de curios. 3 p. 516 E: ἀλλὰ νῦν μέν εἰσι θυρωροί, πάλαι δὲ ῥόπτρα κρουόμενα πρὸς ταῖς θύραις αἴσθησιν παρεῖχεν). Die früher vielfach verteidigte Ansicht, dafs man auch beim Hinausgehen aus der Thür von innen an dieselbe geklopft oder geschlagen habe, damit die nach aufsen aufschlagende Thür keinen auf der Strafse Gehenden beschädige, und dafs dieses Klopfen speziell durch ψοφεῖν bezeichnet worden sei, ist unhaltbar; unter ψοφεῖν hat man an jenen Stellen, welche für diese Ansicht geltend gemacht worden sind, vielmehr das Geräusch oder Knarren der sich öffnenden Thür zu verstehen (namentlich häufig im Lustspiel: *crepuerunt fores,* wenn ein auf der Bühne befindlicher Schauspieler auf das Eintreten einer neuen, aus dem Hause kommenden Person aufmerksam macht). Vgl. Becker-Göll, Charikles I, 90 ff.

[Bl]



86 Herkules gegen den Riesen Antäus.

Antaios. Von dem Ringkampfe des Herakles gegen diesen Sohn des Poseidon und der Erde war die berühmteste Darstellung von Meisterhand gewiſs die des Praxiteles, der sie am Herakleion in Theben an Stelle der stymphalischen Vögel gesetzt hatte, Paus. IX, 11, 4; während sonst Antäus' Bezwingung kaum zu den Zwölfthaten gerechnet wurde. Statuarische Gruppen werden erwähnt Brunck Anal. III, 211 N. 284, und Libanius ecphr. IV, 1082. Erhalten sind auſser Gemmen nur kleine Bronzen (Catal. Beugnot. N. 379 u. a.), welche den Riesen nach der gewöhnlichen Version durch Aufheben von der Erde und Erdrücken in der Luft besiegt darstellen; Apollod. II, 5, 11: τούτῳ παλαίειν ἀναγκαζόμενος Ἡρακλῆς ἀράμενος ἅμμασι μετέωρον κλάσας ἀπέκτεινεν. Dennoch ist dieses für plastische Künstler neue und dankbare Motiv auf einer Anzahl älterer Vasenbilder noch nicht benützt, vielmehr ein Ringkampf gewöhnlicher Art so dargestellt, daſs nur die Namensinschrift die Beziehung sichert. Unter den von Stephani Compte rendu 1867, 13 aufgezählten Bildern steht obenan in Feinheit der Zeichnung die Vase des Euphronios (Abb. 86, hier nach Mon. Inst. 1855 t. V). Wir sehen hier in der Mitte den riesigen Unhold rückwärts zu Boden gestürzt, von dem er sich mit der aufgestemmten Rechten kaum noch zu erheben versucht, während Herakles ihn mit beiden Armen fest umschlungen hält und durch den Druck seines eigenen Kopfes den des Gegners (was fast ein palästrischer Kunstgriff zu sein scheint) in eine seitwärtige, unbequeme und wohl auch schmerzhafte Lage gezwängt hat, um ihn zu erdrosseln. Der Maler erreichte durch diese Anordnung zugleich die für die älteren Künstler dieser Gattung vorschriftsmäſsige Profilstellung der Gesichter, wobei trotzdem ebenso konsequent die Zeichnung der Augen wie in der Vorderansicht bewahrt wird. Vortrefflich hat der Künstler auch den Gegensatz der Unbeholfenheit und der Barbarennatur des Riesen, mit glattem und matt fallendem Haar und Bart, mit geistlosen Augen und geöffnetem, mit starken Zähnen besetztem Munde, und des gymnastisch geschulten Herakles, mit fein gekräuseltem Locken-

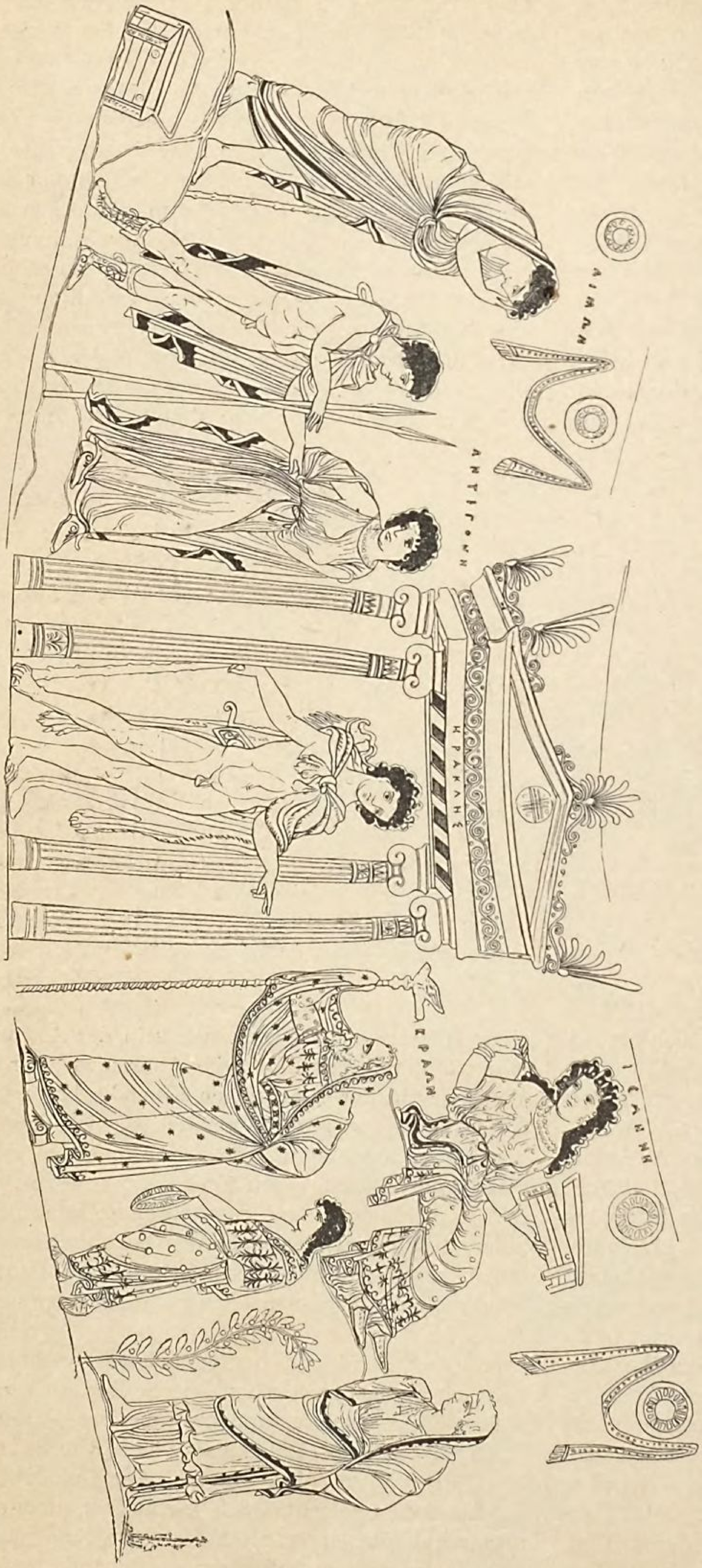
haar und intelligentem Ausdruck des Gesichts zu zeichnen verstanden, sowie auch die Anatomie der Körper aus vollem Verständnis scharf markiert ist. Die drei Frauen, welche erstaunt und durch verständliche Geberden ihre Bestürzung kundgeben, sollen hier schwerlich bestimmt zu benennende Personen (etwa Frau oder Mutter des Riesen) vorstellen; sie dienen zur Dekoration ebenso wie Keule und Löwenfell des griechischen Helden, welche am Baume aufgehängt sind. — Unter den anderen von Urlichs, Ann. Inst. 1856, 105 angeführten Vasen zeichnet sich eine Münchener Hydria (114) aus (abgeb. Arch. Ztg. 1878 Taf. 10), auf welcher Herakles den am Bein und am Ohr gepackten Riesen in die Höhe zu heben im Begriff steht. Bemerkenswert ist, dafs der Gegner stets geknickt am Boden liegend dargestellt wird, damit kein Mifsverhältnis in der Gröfse sich ergebe. Eine eigentümliche Bronzegruppe zeigt Herakles, wie er den auf die Knie gesunkenen Antäus von hinten mit den Händen würgt; s. Urlichs a. a. O. [Bm]

Antigone. Von der Heldenthat der Antigone, deren erste Andeutung uns bei Aesch. Sept. 1026 ff. aufbewahrt ist und deren Verherrlichung in Sophokles' Meisterstück die moderne Welt entzückt, sind in der alten Kunst nur geringe Spuren übrig geblieben. S. Arch. Ztg. 1863, 70, wo ein wenig charakteristisches Vasenbild bei Millingen, Peint. de vases pl. 54 gedeutet ist auf Antigone, die bei Polyneikes' Bestattung von den Wächtern ergriffen vor Kreon geführt wird. Philostratus Imag. II, 29 beschreibt ein Bild, Antigone an der Leiche des Bruders sitzend. Als Darstellung einer Parodie des sophokleischen Stückes durch die Komödie dagegen fafst man gewöhnlich ein Vasenbild auf, welches in derber Karikatur drei Personen zeigt, in denen man die Vorführung der Antigone durch den Wächter vor Kreon zu erkennen glaubt; Welcker, Alte Denkm. III, 504 ff. Abbildung nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 73 (Abb. 87). Welcker bezieht nach Panofkas Vorgange das Bild auf die Scene, wo der Wächter die bei den Leichnamen ergriffene Jungfrau dem Kreon gefangen zuführt (V. 390 ff.). Man mufs allerdings Witz und Inhalt der Travestie erratend so bestimmen, wie Welcker thut: »Die Antigone der Komödie war ebenso feige als in der Tragödie unerschrocken und schickte daher, nachdem sie mit der Drohung die schwesterliche Pflicht trotz des Verbotes zu erfüllen, geprahlt hatte, einen alten Diener an ihrer Stelle hin, der, dem zornigen Kreon unter Augen gestellt, um sein Leben zu retten, die Maske der Antigone sich abnimmt, wobei zugleich der verstellten Tapferkeit der Antigone die Larve abfällt. Dies mag aus einer Hilarotragödie genommen sein der Art ungefähr wie der Tereus des Livius Andronicus, der aber Vorgänger in der griechischen Komödie hatte. Aus diesem Tereus wissen wir nämlich so viel, dafs Philomele bei ihrer Schwester sich sehr rühmte, wie spröd und blöd sie gegen Tereus gewesen sei, und es kam nachher heraus, dafs sie eine Amme mitgebracht hatte und also nicht erst auf der Reise mit ihm bekannt geworden war.« Gegen die Deutung erhebt Zweifel Wieseler, Denkm. d. Bühnenwesens S. 55.



87 Antigone parodiert.

Ein auffallendes Zeichen veränderter Geschmacksrichtung der hellenistischen Epoche liegt aber darin, dafs ein neuerlich gefundenes jüngeres Vasenbild (etwa Olymp. 100—120 gemalt), hier (Abb. 88) nach Mon. Inst. X, 27 (das Oberbild des Gefäfses mit der Amazonenschlacht s. S. 59), eine Scene aus einer nacheuripideischen Tragödie desselben Namens darstellt. Unter einem tempelartigen Gebäude, welches hier, wie auch sonst, den Königspalast bezeichnen



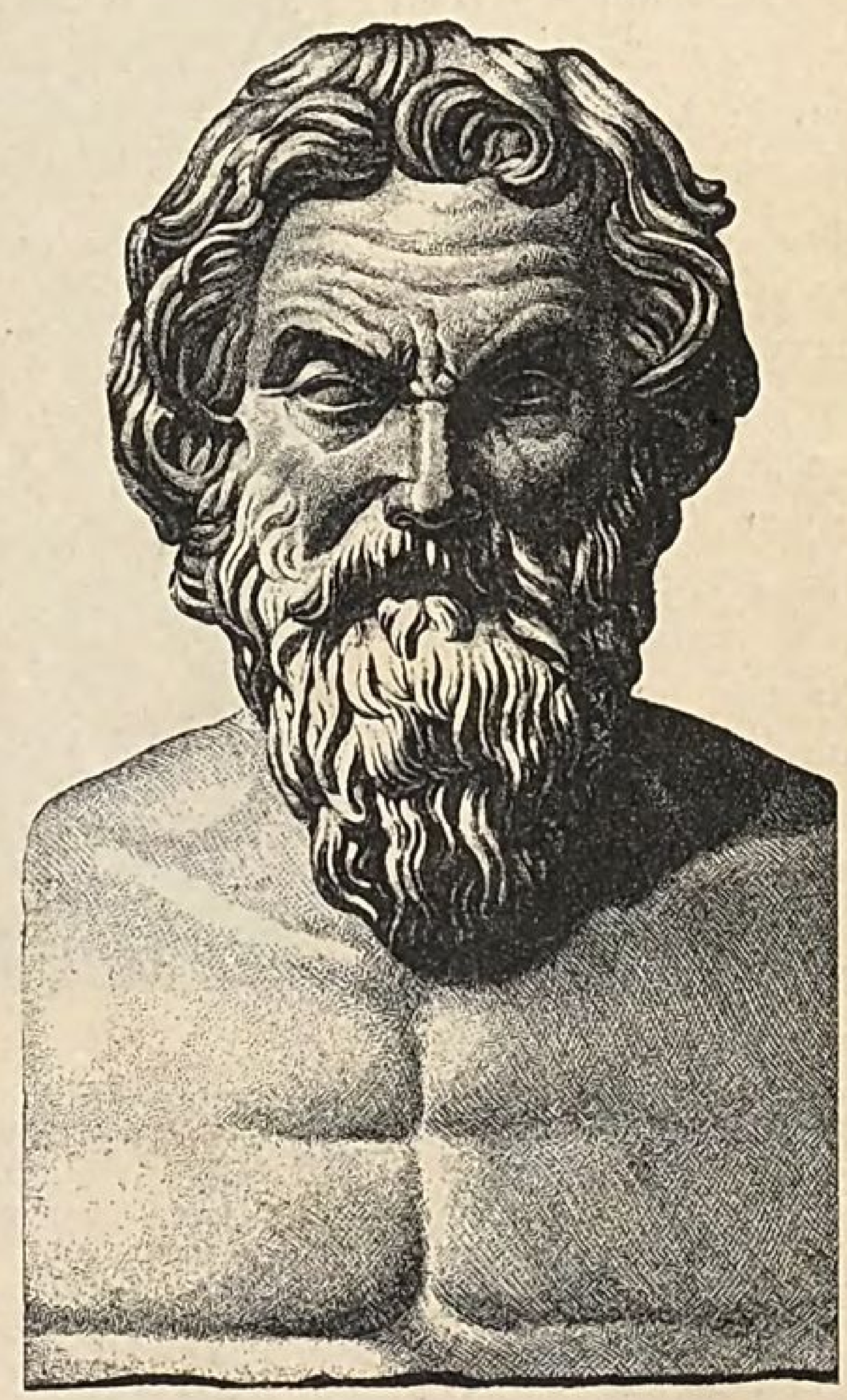
88 Antigone, nach einem späteren Dramatiker. (Zu Seite 83.)

mufs, steht Herakles mit Löwenfell und Köcher, auf die Keule sich stützend; er erteilt mit Handbewegung Weisungen an den rechts in gebückter Greisengestalt dastehenden Kreon, der durch reiche Kleidung und Adlerscepter als Herrscher bezeichnet ist. Den König begleitet ein Knabe mit der Opferschale, welchen Heydemann für den von Haimon und Antigone geborenen, von Kreon erkannten Maion zu halten geneigt ist (vgl. Homer Δ 394); weiter zurück steht eine Frau mit weifsen Haaren, ganz in ihr Gewand gehüllt, ohne Zweifel Eurydike, Kreons Gemahlin. Im Hintergrunde sitzt Ismene mit einem Schmuckkästchen beschäftigt, bräutlich geputzt (?). Links von Herakles dagegen schreitet mit auf den Rücken gefesselten Händen Antigone heran, bewacht von einem lanzenbewehrten Krieger; dahinter steht Haimon, in seine Chlamys gehüllt und auf den Stab gestützt, in tiefes Nachsinnen versunken. Da nun ersichtlich ist, dafs Herakles hier die vermittelnde Rolle spielt, so liegt es nahe, das Gemälde auf eine Scene zu beziehen, welche in der Erzählung bei Hygin. fab. 72 den Wendepunkt bildet. Das Ganze lautet: *Creon Menoecei filius edixit, nequis Polynicen aut qui una venerunt sepulturae traderet, quod patriam oppugnatum venerint. Antigona soror et Argia conjunx clam noctu Polynicis corpus sublatum in eadem pyra qua Eteocles sepultus est imposuerunt: quae cum a custodibus deprehensae essent, Argia profugit, Antigona ad regem est perducta. Ille eam Haemoni filio cujus sponsa fuerat dedit interficiendam. Haemon amore captus patris imperium neglexit et Antigonam ad pastores demandavit; ementitusque est se eam interfecisse. Quae cum filium procreasset et ad puberem aetatem venisset, Thebas ad ludos venit. Hunc Creon rex, quod ex draconteo genere omnes in corpore insigne habebant, cognovit. Cum Hercules pro Haemone deprecaretur ut ei ignosceret, non impetravit. Haemon se et Antigonam conjugem interfecit. At Creon Megaram filiam suam Herculi dedit*

in conjugium, ex qua nati sunt Therimachus et Ophites. Diese Erzählung nimmt Heydemann (Über eine nacheuripideische Antigone, Berlin 1868) als den Auszug eines sonst unbekannten Dramas, welches aber nach oder neben Euripides geschrieben sein mufs; denn bei letzterem war, nach einer allerdings verdorbenen Notiz des Aristophanes von Byzanz, in der Hypothesis des Sophokleischen Stückes Antigone dem Haimon vermählt worden und es kam Dionysos als Vermittler vor. (Eine Zurückführung des Bildes auf Euripides versucht dennoch Klügmann, Ann. Inst.



89 Antinous.



90 Antisthenes. (Zu Seite 86.)

1876, 176.) Eine sehr freie aber sicher hierher gehörige Variation unseres Bildes behandelt Heydemann, Arch. Ztg. 1870, 108 Taf. 40. [Bm]

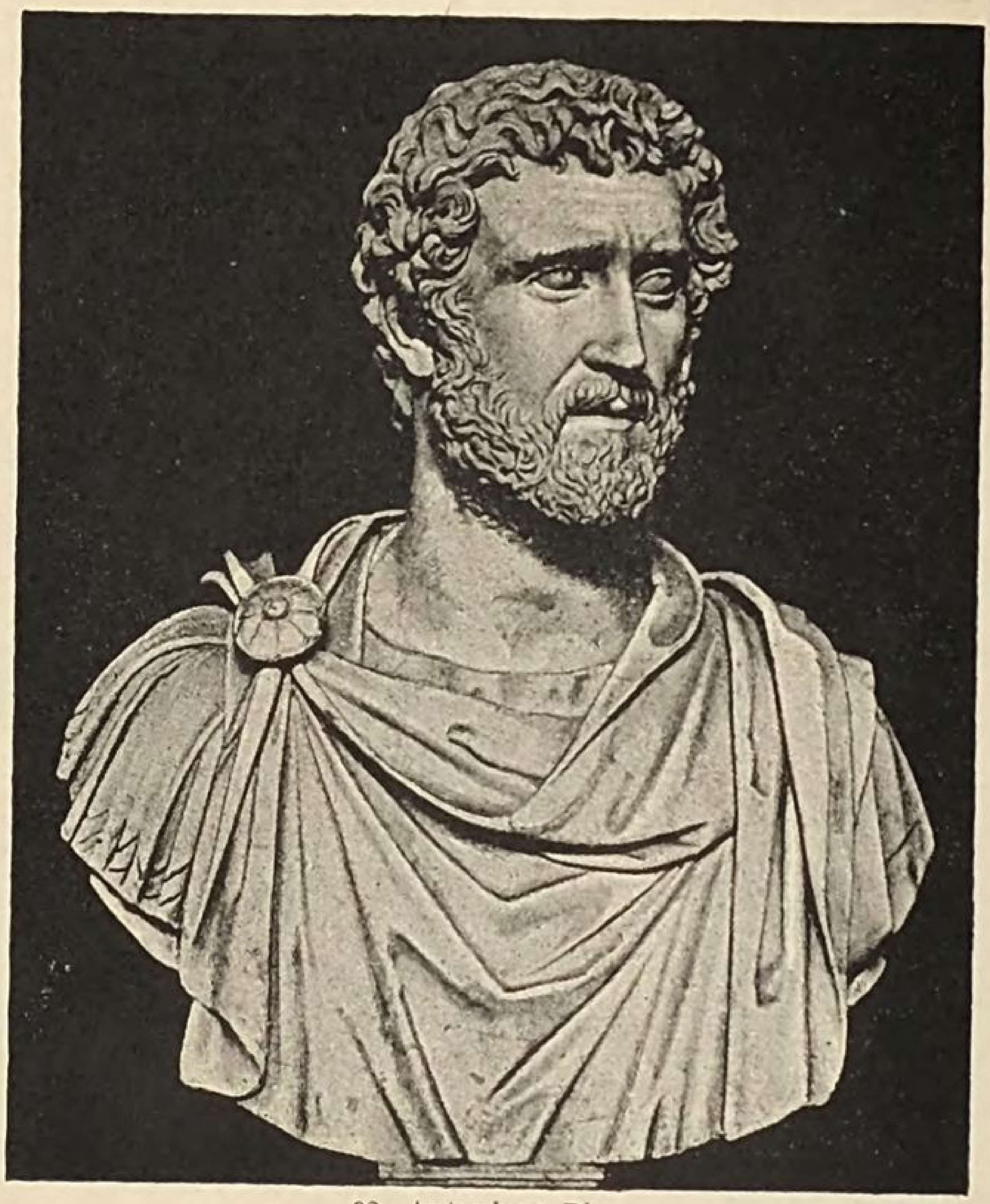
Antigonos s. Pergamon.

Antinoos. Die Idealbildung des Antinoos verdankt ihre Entstehung der eigentümlichen, durch Hadrian herbeigeführten Kunstrichtung. Die spezifisch römische Kunst zeichnete sich besonders durch charaktervolle Porträtdarstellung und durch lebensvolle, realistische Wiedergabe historischer Vorgänge aus. Durch Hadrian wurde die einheimische Kunstweise gewaltsam zurückgedrängt. Wie er in der Religion fremde Kulte bevorzugte, so in der Kunst fremde Stile, besonders den ägyptischen und den griechischen. Kein Wunder, dafs nun gerade sein Liebling mit Vorliebe in ägyptischer oder griechischer Art dargestellt wurde, und zwar nicht nur als Mensch, sondern unter der Gestalt der verschiedensten Gottheiten. So zeigen ihn zwei seiner berühmtesten Porträte, die Kolossalstatue des Vatican und die Kolossalbüste der Villa Mondragone, jetzt im Louvre, als Bakchos. Menschlich, wenn auch idealisiert aufgefafst, ist er in dem schönen Relief der Villa Albani (Abb. 89 nach Photographie). Der Porträtcharakter ist trotz der idealisierenden Tendenz immer noch gewahrt: die niedrige Stirn, das düstere Auge, der üppige Mund, die breite Brust kehren in allen seinen Bildern wieder. Einen erfreulichen Eindruck macht aber weder dieses noch irgend ein anderes Porträt des Antinoos. Eine Öde und Leere tritt uns überall entgegen, man sieht eben, die Kraft der griechischen Kunst war erschöpft, und selbst das Machtwort eines römischen Kaisers vermochte sie nicht wieder zu beleben. Vgl. K. Levezow, Über den Antinous, Berlin 1808. [J]

Antiochos, von Athen, nennt sich der Bildhauer einer Athenastatue der Villa Ludovisi, sofern der an einer Gewandfalte derselben angebrachte fragmentierte Name . . τιοχος richtig ergänzt ist. Die Statue (abgebildet bei Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. II, Fig. 144) hat durch schlechte Restauration

und Beschädigungen sehr gelitten, sie ist aber offenbar eine Nachbildung der Athena Parthenos des Pheidias. Der Künstler hat es versucht, namentlich in der Gewandung die ursprüngliche Technik des Materiales wiederzugeben, indem er den Marmor ganz im Stile des getriebenen Goldbleches des Originales behandelte. Der Künstler ist etwa in die Zeit um Christi Geburt zu setzen und gehört in die Richtung der attischen Renaissance (vgl. »Apollonios 2«). [J]

Antisthenes, der Stifter der cynischen Philosophie, ist in mehreren Marmorbüsten dargestellt, deren eine den Namen trägt. Das Exemplar bei Visconti Iconogr. gr. pl. 22, 1, welches wir wiedergeben (Abb. 90), ist von griechischem Marmor und sehr guter Arbeit; es entspricht durch ungepflegtes Haar und langen Bart (Diog. La. 6, 1, 13), sowie durch den verdrossenen Ausdruck seinem Charakter vollkommen. [Bm]



92 Antoninus Pius.

Antoninus Pius. T. Aurelius Fulvus Boionius Arrius Antoninus, von väterlicher Seite aus Nemausus in der Gallia Transalpina stammend, erhält



91



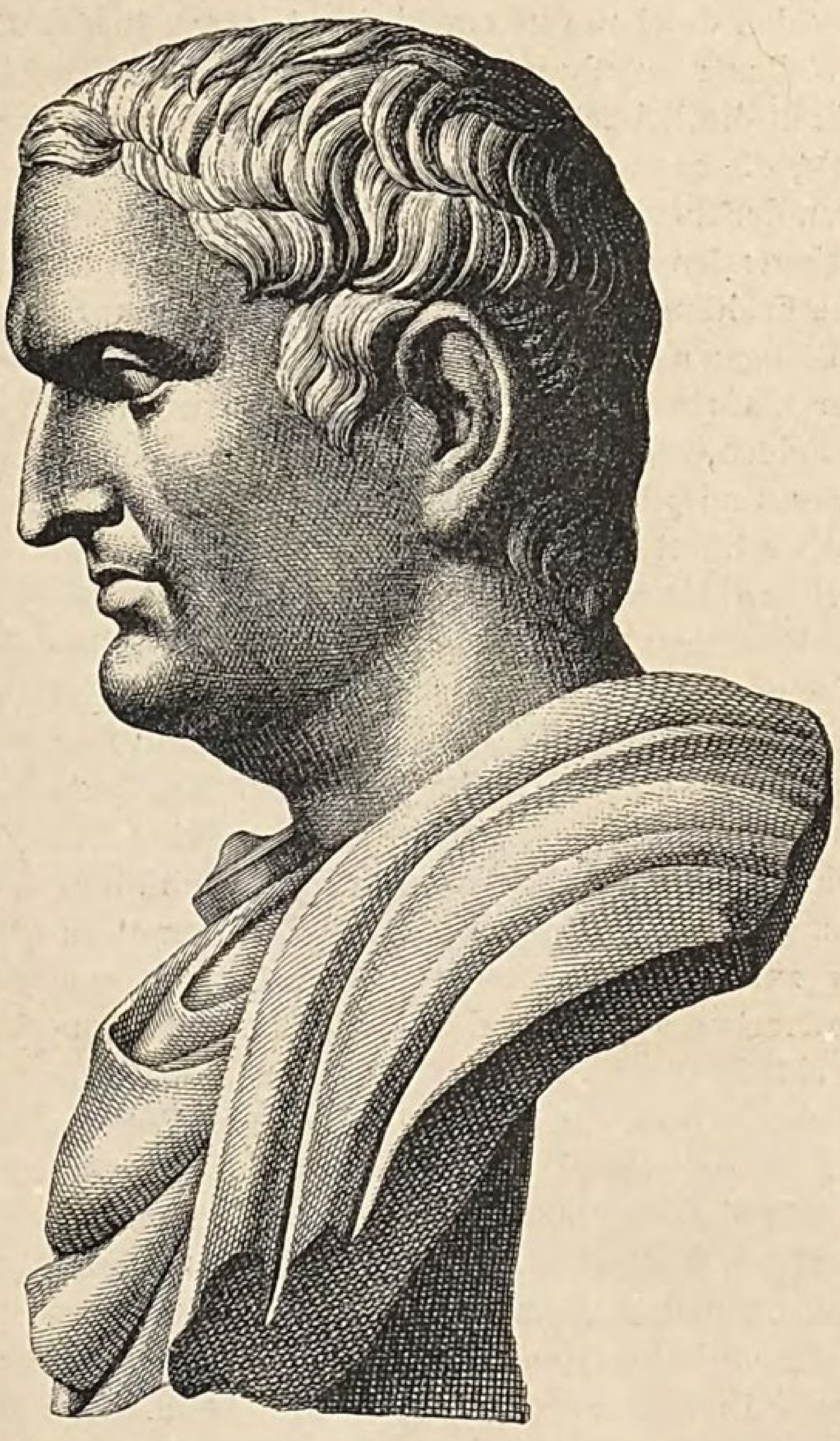
93

bei seiner Adoption durch Hadrian am 25. Febr. 138 den Namen T. Aelius Hadrianus Antoninus, gelangt zur Regierung im Juli 138, stirbt den 7. März 161, 74 Jahre alt. Aus den Anfangsjahren seiner Herrschaft (140 bis 144) stammt das Bronzemedaillon der Berliner Sammlung mit dem Brustbild des Kaisers im *sagum,* auf der Kehrseite Diana den Dammhirsch an der Hand führend, offenbar nach einem gröfseren plastischen Werke einer früheren Kunstperiode kopiert (Abb. 91 nach v. Sallets Zeitschr. f. Num. IX Taf. 1 N. 6). Das vielgerühmte milde, geradsinnige Wesen des Antoninus gibt die Marmorbüste der Münchener Glyptothek (Abb. 92, Brunn N. 198) in besonders ansprechender Weise wieder, sie trägt Harnisch und Paludamentum und ist mit dem Fufse aus einem Stücke gearbeitet. — Des Kaisers Gemahlin

Annia Galeria **Faustina**, Tochter des Annius Verus, mit Antoninus schon längere Zeit vor seinem Regierungsantritt verheiratet, stirbt 141 im Alter von 36 Jahren. Die auf sie bezüglichen Münzen sind alle erst nach ihrem Tode geprägt. Bronzemedaillon mit der verschleierten Büste der Kaiserin, als Kehrseite Kybele auf dem Löwen reitend (Abb. 93 nach Cohen II, 437 N. 129 pl. XIV). [W]

Antonius, Marcus, der Triumvir. Von seiner Gestalt rühmt Plutarch Ant. 4: προσῆν δὲ καὶ μορφῆς ἐλευθέριον ἀξίωμα καὶ πώγων τις οὐκ ἀγεννὴς καὶ πλάτος μετώπου καὶ γρυπότης μυκτῆρος ἐδόκει τοῖς γραφομένοις καὶ πλαττομένοις Ἡρακλέους προσώποις ἐμφερὲς ἔχειν τὸ ἀρρενωπόν. Indes wurde er infolge schwelgerischer Lebensweise bald so beleibt, dafs Cäsar bei dem berühmten Worte über die Feisten, welche er nicht fürchte (Plut. Caes. 62: τοὺς παχεῖς καὶ κομήτας), ihn besonders andeuten

konnte. Nach Dio Cass. 45, 30 warf Cicero ihm seine Beleibtheit (τὸ εὔσαρκον) vor. Seinen unverwüstlichen Körper bezeichnet auch Cic. Phil. 2, 25, 63 mit den Worten: *tu istis faucibus, istis lateribus, ista gladiatoria totius corporis firmitate.* — Die Münzbilder des Antonius sind so zahlreich, wie von niemand sonst vor Augustus; sie zeigen mit Ausnahme des Bartes (den er wohl nur zeitweilig trug) die angeführten Eigentümlichkeiten: breite niedrige Stirn und Adlernase, dazu ein vorspringendes, spitzes Kinn und einen auffallend dicken Hals. Wir geben den Avers eines asiatischen Kistophoren aus den Jahren 39—37 (Abb. 94) nach Cohen méd. consul. pl. IV, 25.



95 M. Antonius.

An Statuen und Büsten des Antonius fehlte es natürlich zur Zeit seiner Macht nicht, besonders im Osten des Reiches, den er beherrschte. Nach seinem Sturze im Jahre 30 wurden sie auf Antrag des damaligen Consuls Q. Cicero durch Senatsbeschlufs umgestürzt oder vernichtet, Plut. Cic. 49. Von den übrig gebliebenen oder heimlich durch die Familie geretteten ist dem Anscheine nach eins erhalten in der Kolossalbüste zu Florenz in den Uffizien N. 299, wenigstens nach Ansicht Viscontis, dessen hier folgende Abb. 95 (Iconogr. Rom. pl. VII, 6) mit den Münzen in der Bildung des herkulischen Nackens, der breiten Stirn und dem Kinn stimmt. Die edlere Form der Nase könnte man dem Schönheitsgefühle des idealisierenden Künstlers zu gute halten; da jedoch auch der Haarwuchs dünner, der Hinterkopf eckiger gebildet ist, so sind die Zweifel an der Authenticität (Bernouilli S. 200) schwer zu überwinden.



94

Man vergleiche auch das Bild der im Art. »Kleopatra« mitgeteilten Münze. [Bm]

Aphrodite. Die orientalische Herkunft der griechischen Aphrodite ist unbestritten; das Wort selbst bedeutet im Chaldäischen die T a u b e, und weist uns den Anlafs eines der ältesten Symbole der Göttin. Herodot erklärt den Tempel zu Askalon für ihren Stammsitz, von dem der Dienst auf Kypros ausging (1, 105); er stellt ihr Wesen zusammen mit der Alitta der Araber und der Mitra der Perser (1, 131. 3, 8), wozu Paus. 1, 14, 6 noch die Mylitta der Assyrer fügt. Bei Homer heifst sie schlechthin Kypris (E 330, 422, 760) und hat in Paphos ihr Grundstück nebst Altar (ϑ 362) wie später im Hymnus (59, 66, 222). Dennoch ist sie, dem Geiste der Homerischen Dichtung gemäfs, in die Familie der Olympier eingebürgert als Tochter des Zeus und der Dione. Erst bei Hesiod Theog. 187—206 kommt das ältere Wissen wieder zu seinem Rechte; aber der Versuch ihrer genealogischen Einordnung ergibt widerliche Bilder, von denen nur die platte Etymologie als »Schaumgeborne« (οὕνεκ' ἐν ἀφρῷ θρέφθη) Bestand hatte und auf die Phantasie späterer Dichter und Künstler befruchtend einwirkte. Als eine von aufsen zugewanderte Göttin ward Aphrodite in keinem einheimischen Geschlechte als Stammgöttin verehrt; ihre Lieblinge sind sämtlich Ausländer (Adonis, Anchises); dagegen finden wir sie (besonders in Theben) dem thrakischen A r e s vermählt, und in Lemnos erscheint sie als Gattin des H e p h ä s t o s (vgl. »Ares« und »Hephaistos«). Aphrodite ist von Hause aus streitbar, ἀρεία; ihre Bilder halten Lanzen oder sind vollgerüstet in Kythera, Sparta, Korinth, auch auf einer Münze der Julia Soämias. Als solche bewaffnete Himmelskönigin heifst sie Urania und erscheint als strenges, der Weichlichkeit abholdes Mannweib, wurde jedoch in dieser Sphäre auf echt griechischem Boden teils durch Hera, namentlich aber durch die früh fertige Persönlichkeit der Pallas-Athene eingeschränkt und hat auf künstlerische Bildung ebenso wie auf dichterische Ausgestaltung Verzicht leisten müssen.

Besser gelang ihr der Assimilierungsprozefs als Vertreterin des feuchten und ewig bewegten Elements, die in das hafenreiche Hellas als Göttin der günstigen Fahrt (εὔπλοια, Paus. 1, 1, 3) eingezogen war, für die Tochter des Meeres selbst galt und auf der Muschel lag, ein Wunder der Schöpfung (Paul. Diac. 52: *Cytherea Venus ab urbe Cythera, in quam primum devecta esse dicitur concha, quum in mari esset concepta*). Doch hat sie auch hier in ernsterer Auffassung dem zürnenden Meeresbeherrscher Poseidon weichen müssen; beim freundlichen Spiel der Wellen aber überwogen allmählich schon durch ihre Zahl die lieblichen Ausgeburten griechischer Phantasie, die ganze Schar der Nereustöchter. Auch im dritten der Elemente mufste sich die Lenkerin des hervorbringenden und gebärenden Erdenlebens, die Göttin der Frühlingslust und des Natursegens, allerlei Beschränkungen gefallen lassen. Dem Eindringlinge gegenüber wahrte Demeter ihr Anrecht auf die Frucht des Feldes, dem Dionysos verblieb die Gabe des Weines und alle geräuschvolle Festlust, Pan und Hermes hüteten das Vieh und wachten über seine Fruchtbarkeit. Nur in die innersten Beziehungen des physischen Menschenlebens gelang es der semitischen Göttin Eingang zu finden und sich dauernd zu behaupten: das ganze weite Gebiet der Geschlechtsliebe ward ihr Reich. Sie ist nicht die strenge Hüterin der Ehe wie Here, nicht die Schützerin der Jungfräulichkeit und der Geburten wie Artemis, sondern die Erregerin des natürlichen Triebes bis zur unbezwinglichen Leidenschaft; sie adelt die zartesten Regungen des Herzens und befriedigt die nackte Wollust. Zwar ist hier wiederum der echt griechische Eros ein älterer Rival; aber die fremde Frau zwingt diesen herab zum willenlosen Kinde und willfährigen Diener (s. »Eros«). Sie selbst aber wandelt sich in alle Gestalten, die mit dem Zauber der Weiblichkeit den Mann einnehmen und verführen, von der ehrbaren Hausfrau bis zur schamlosen Lustdirne. Die Kunst durchläuft in der Bildung der Aphrodite alle Phasen der griechischen Charakterentwickelung; die Vermenschlichung der Gottheit und die Vergötterung der Menschheit ist in diesen Gestalten auf dem Höhepunkte angelangt.

Über die älteren Venusidole handelt Gerhard, Ges. Abhandl. I, 258. In Paphos wurde die Göttin noch zu Tacitus' Zeiten als Spitzsäule verehrt; Hist. 2, 3; vgl. Serv. Virg. Aen. 1, 724: *Apud Cyprios Venus in modum umbilici vel, ut quidam volunt, metae colitur.* So auch auf Münzen (römischer Zeit) von Kypern, Sardes und Pergamon mit der Inschrift παφία. In eine Art von Herme lief die Aphrodite in Delos aus, welche Dädalos der Ariadne selbst verfertigt haben sollte (Paus. 10, 40, 4: οὐ μέγα ξόανον... κάτεισι δὲ ἀντὶ ποδῶν ἐς τετράγωνον σχῆμα). Als älteste der Moiren ward diese Urania auch in Athen genannt und verehrt in der Gartenstrafse, ebenfalls in hermenartiger Gestalt (vgl. Gerhard a. a. O. Taf. 29, 1); Paus. 1, 19, 2: ταύτης γὰρ σχῆμα μὲν τετράγωνον κατὰ ταὐτὰ καὶ τοῖς Ἑρμαῖς, τὸ δὲ ἐπίγραμμα σημαίνει τὴν οὐρανίαν Ἀφροδίτην τῶν καλουμένων Μοιρῶν εἶναι πρεσβυτάτην. (Diese drei Moiren erläutert der orphische Hymnus 54 als die drei Naturgebiete: καὶ κρατέεις τρισσῶν Μοιρῶν, γεννᾷς δὲ τὰ πάντα, ὅσσα ἐν οὐρανῷ ἐστι καὶ ἐν γαίῃ πολυκάρπῳ ἐν πόντου τε βυθῷ.) Die himmlische Aphrodite, deren Priesterinnen Keuschheit auferlegt war, bildete Kanachos von Sikyon (um Olymp. 75) in seiner Vaterstadt thronend aus Gold und Elfenbein mit dem Polos auf dem Haupte, Mohnstengel in der einen, einen Apfel in der andern Hand; Paus. 2, 10, 4. Der Polos ist Sinnbild des Himmelsgewölbes, der Mohn deutet auf weibliche Fruchtbarkeit. Den gleichen Kopfputz und dazu eine fast völlige Einhüllung in Schleiergewänder zeigt uns eine verstümmelte pompejanische Statue (nach Mus. Borbon. IV, 54), welche die rechte Hand vor die Brust hält, während die linke zierlich das Gewand hebt (Abb. 96). Diese Gestalt, meistens als Urania die älteste der Moiren gefafst (einmal auch inschriftlich benannt, Hübner, Ant. Bildw. in Madrid N. 552), von Gerhard enger als Venus-Proserpina, ist das Musterbild für den Typus zahlreicher Idole aus Erz und Thon, welche häufig noch eine Granatblüte oder eine Taube, seltener einen Apfel, mit der Hand an die Brust halten. (Abweichende Meinungen bei Wieseler, Alte Denkm. II zu N. 262, S. 193.) Durch Vermittelung der Etrusker, aus deren Gräbern ein Teil dieser Bilder stammt, kam die Form den Römern zu, welche ihre der Gartengöttin Venus nahestehende Göttin der Hoffnung auf gute Ernte, die Spes frugum oder segetum (vgl. Preller, Röm. Myth. 617) damit bekleideten und namentlich den typischen Gestus der Gewandhebung beibehielten. Vgl. Arch. Ztg. 1864



96 Altertümliche Venus.

Taf. 182; 1867 Taf. 228. Selbstverständlich konnte diese »Hoffnung« des Hauses der Beziehung auf ehelichen Segen und Fruchtbarkeit der Frauen nicht entbehren, wie sie denn auch später als Spes publica, der wir auf Kaisermünzen begegnen, auf das Gedeihen des ganzen Staates übertragen wurde. Noch am berberinischen Kandelaber (aus der Villa Hadrians) zeigt Aphrodite diese Form der Gewandhebung und die Granatblüte. Wenn Gerhard aber dieselbe Figur, namentlich da, wo sie als Stütze vorkommt, als Venus Libitina, als Todesgöttin zu erweisen sich bemüht, so scheint er damit allein zu stehen.

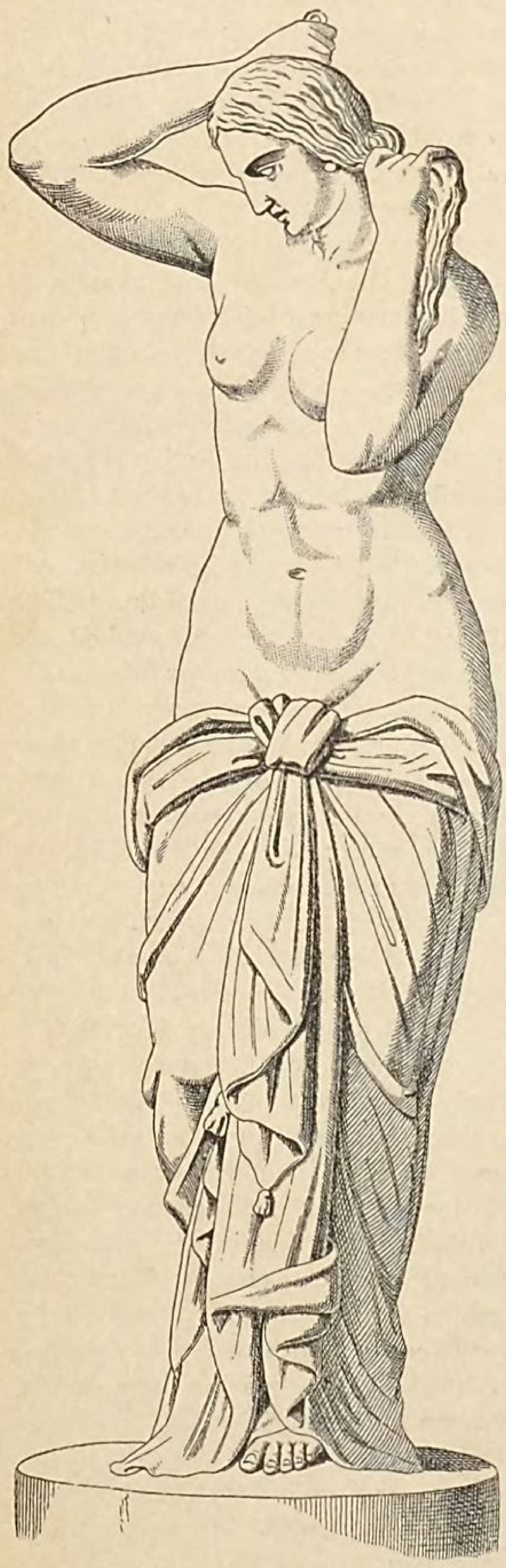
Auf einer altertümlichen Votivplatte aus Calabrien im Münchener Antiquarium (Christ. Beschreib. S. 17, abgeb. Annal. Inst. 1867 tav. D) hat die bekleidete Aphrodite auf dem rechten vorgestreckten Arm Eros und in der Hand eine Knospe; ihre Linke hebt wahrscheinlich das Gewand. Ihr hinten weit herabfallendes Haar durchzieht ein mit Rosetten geschmücktes Band, um die Stirn sind Löckchen geringelt.

Der bis dahin vollständigen Bekleidung der griechischen Aphrodite geschah zuerst ein Abbruch durch die teilweise Entblöfsung der linken Brust, welche sich schon auf dem Altar der Zwölfgötter (s. Art.) findet. Zu gewisser Zeit war diese auffallende Eigentümlichkeit, welche auch Apoll. Rhod. I, 743 angibt, ein charakteristisches Merkzeichen der Göttin; vgl. das Relief im Art. »Helena«, wo sie einen Schleier über dem Kopfe und doch eine Brust frei hat. Von des Phidias Aphrodite in Elis (einer Goldelfenbeinstatue) wissen wir nur (Paus. 6, 25, 1), dafs sie den Fufs auf eine Schildkröte setzte, was die Alten als Symbol der Häuslichkeit deuteten (Plut. conjug. praec. 32, wobei man sich des Scherzes erinnern mufs, mit dem der Knabe Hermes die Schildkröte ergreift, Hymn. Hom. Merc. 36: οἴκοι βέλτερον εἶναι, ἐπεὶ βλαβερὸν τὸ θύρηφιν). Von ähnlicher Strenge mögen die nicht näher bekannten Bilder des Kalamis und des Alkamenes gewesen sein; denn letzterem sollte Phidias selbst geholfen haben, Plin. 36, 16; für Kalamis würde man Beweise haben, wenn seine Aphrodite mit der gepriesenen, aber rätselhaften Sosandra (Lucian. Imagg. 6; dial. meretr. 3, 2) sicher identisch wäre (vgl. Overbeck, Schriftquellen N. 520), was jedoch zweifelhaft ist. Wie wir uns die Aphrodite πάνδημος des Skopas zu denken haben, welche in Elis nicht weit von der Urania des Phidias, als Erzbild auf einem Bocke reitend (ἐπιτραγία), aufgestellt war, wissen wir nicht, können es auch nicht aus dem Beinamen abnehmen, der mit Venus volgivaga keineswegs gleichbedeutend ist (vgl. Plut. Thes. 18, Paus. 6, 25, 1); doch ist anzunehmen, dafs sie mindestens halbbekleidet war. (Halbbekleidet ist auch die auf einem Widder reitende Aphrodite, neben ihr die Taube und sieben Sterne, welche auf das Gestirn der Plejaden Bezug zu haben und eine Frühlingsgottheit anzudeuten scheinen; s. Arch. Ztg. 1862, 304 mit Taf. 166, 4.) Völlige Nacktheit würde man am ersten aus der Situation folgern können bei der Darstellung am Untersatze des Thrones vom olympischen Zeus, auf welchem von Phidias der Empfang der aus dem Meere aufsteigenden Aphrodite im Beisein zahlreicher Götter in vergoldetem Relief gebildet war (Paus. 5, 11, 6). Eine badende Aphrodite von dem Sikyonier Dädalos (wenig später) erwähnt als hervorragend Plinius 36, 35.

Der Geist der Zeit drängte zur Darstellung des Nackten nicht immer aus lauteren Gründen, aus reiner Freude am Ideal; aber die Künstler mufsten sich doch gerade im innersten Schaffensdrange vor die Aufgabe gestellt sehen, das »Meisterstück der Natur« ganz unverhüllt den Augen vorzuführen; es war dies eine unerläfsliche Bedingung für den Triumph ihrer Kunst. Ohne Zweifel gelang der letzte Aufstieg zum Gipfel nur mühsam und nach manchen unzulänglichen Versuchen. Praxiteles' Sieg liefs das frühere (selbst eine nackte Statue des Skopas, Plin. 36, 26, deren Situation zweifelhaft ist) in Vergessenheit geraten; ist doch auch bei ihm fast nur von der knidischen Statue die Rede, selten von seiner koischen bekleideten (velata specie Plin. 36, 20) und mehreren andern, die er schuf. Da von jenem Meisterstücke in dem Art. »Praxiteles« besonders gehandelt wird und ebenso von der späteren Abart, welche uns unter dem Namen der mediceischen Venus erhalten ist, im Art. »Kleomenes«, so beschränken wir uns hier darauf, die zusammenfassende Charakteristik des Ideals aus K. O. Müllers Handbuch § 375 wiederzugeben: »Aphrodite ist ganz Weib, in viel vollerem Sinne des Worts, als Athene und Artemis. Die reife Blüte der Jungfrau ist, bei manchen Modifikationen, die Stufe der physischen Entwickelung, welche in den Formen des Körpers festgehalten wird. Die Schultern sind schmal, der Busen jungfräulich ausgebildet, die Fülle der Hüften läuft in zierlich geformten Füfsen aus, welche, wenig zu festem Stand und Tritt gemacht, einen flüchtigen und weichen Gang (ἁβρὸν βάδισμα) zu verraten scheinen. Das Gesicht, in den älteren Darstellungen von einer junonischen Fülle und grofsartigen Ausbildung der Züge, erscheint hernach zarter und länglicher; das Schmachtende der Augen (τὸ ὑγρόν, s. lex.) und das Lächelnde des Mundes (τὸ σεσηρέναι) vereint sich zu dem allgemeinen Ausdrucke von Anmut und Wonne. Die Haare sind mit Zierlichkeit geordnet, bei den älteren Darstellungen gewöhnlich durch ein Diadem zusammengehalten und in dasselbe hineingesteckt, bei den entkleideten Venusbildern der jüngeren Kunst aber zum Krobylus zusammengeknüpft«.

Das Motiv des Bades, welches Praxiteles benutzte, ist von seinen Nachfolgern auf das mannigfaltigste

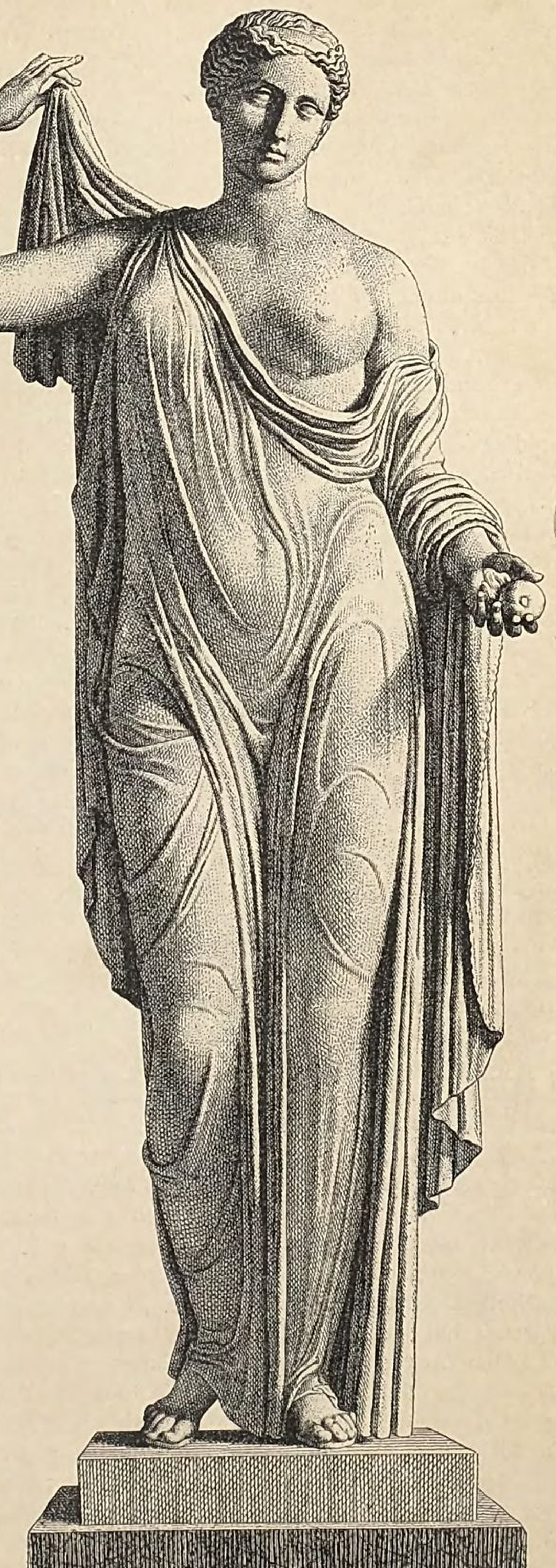
ausgebeutet worden. Die reiche Fülle der bei Plinius meist ohne nähere Angaben erwähnten und die grofse Zahl der uns in allen Gattungen von Kunstdenkmälern erhaltenen nachpraxitelischen Bilder der Aphrodite hat Stark in einem gediegenen Aufsatze (Sächs. Berichte 1860 S. 46—98) zu sichten und die Entwicklung in der Darstellungsart nachzuweisen versucht. In einer gewissen Reihe von Statuen dreht sich die Fortbildung um das Motiv des Gewandes, welches nicht mehr verhüllen soll, dessen Zipfel aber zur Beschäftigung für eine der Hände dient, während die andere die Scham od. die Brüste deckt. So z. B. bei der Aphrodite von Troas, welche nach Stark etwa Olymp. 120 gearbeitet ist (abg. Wieseler II, 275) und der vorzüglichen Syrakusaner Statue (Clarac Musée pl. 608, 1844). Eine andre Gruppe von Bildungen nimmt die Richtung zur allmählichen Entfernung des Gewandes, wobei als erste Stufe die wundervolle Schöpfung der capitolinischen Venus erscheint (Wieseler II, 278), deren Berühmtheit im Altertum uns mindestens ein Dutzend Wiederholungen bezeugt. »In ihr ist die Vermittelung zwischen Gewand nebst Badegefäfs und der Person bereits aufgegeben, aber dieses beides schliefst sich für das Auge eng an die Gestalt durch Nebenstellung an und so ist für die Vorstellung die Beziehung dieses Motivs noch ganz lebendig.« Ein weiterer grofser Schritt bestand in der Weglassung des Badegerätes, zugleich aber in Beifügung eines Meergeschöpfes, um die Nacktheit der Göttin mit der Andeutung ihres heimischen Elementes zu motivieren. Das vollendetste Werk dieser Gattung ist die sog. mediceische Venus mit dem Delphin zur Seite, über welche im Art. »Kleomenes« gehandelt wird, und von welcher Stark 28 Wiederholungen aller Art nachweist, daneben auch den Grund, warum so viele vornehme römische Frauen sich als nackte Venus porträtieren liefsen, gewifs richtig aus dem von Ovid. Fast. IV, 133 ff. berichteten religiösen Brauche herleitet; s. das. S. 61 f. Unter den Seetieren ist der Delphin die weitaus häufigste Beigabe dieser Statuen, weil er als Symbol der heiteren Meerflut galt und in enger Beziehung zur Göttin der Schiffahrt und der Liebe stand. (Gell. N. A. VII, 8: *delfinos venereos esse et amasios non modo historiae veteres sed recentiores quoque memoriae declarant.* Nach Athen. VII, 282 war er gleicher Herkunft mit ihr.) Seltener kommen statt seiner andre Ungeheuer der See vor, vielleicht hauptsächlich des Kontrastes wegen. Dazu gesellt sich fast regelmäfsig Eros, welcher schon im Mythus der dem Meere entsteigenden Göttin zur Seite steht (Hes. Theog. 201) und bei Sophokles (Ant. 785 ὑπερπόντιος) als Herr über das Meer schreitet. — Neben dem Motiv der Hände, welche hier Schofs und Brüste decken, entspricht der Situation des scheu und schamhaft sich zurückziehenden Weibes die Neigung des Oberkörpers nach vorn nebst dem Einziehen des Unterleibes, das Aneinanderdrücken der Schenkel, die zusammengeneigten Knie und das Zurückweichen des rechten Fufses. Auch das Antlitz ist fast nie dem Beschauer gerade zugewandt, sondern schüchtern geneigt und leise zur Seite (meist nach links) gebogen. Das Haar ist zwar nicht aufgelöst, aber doch nur mit eigenen Mitteln geordnet und entbehrt ebenso wie meist der ganze übrige Körper des künstlichen Schmuckes.


97 Venus das Haar trocknend.

In diesem letzten Punkte noch einen Schritt weiter gehend hatte man später auch gewagt, Aphrodite darzustellen, wie sie, soeben dem Meere entstiegen, das feuchte Haar ausdrückt. Eine in Rom berühmte Statue mit diesem Motiv (Ovid. A. A. III, 223: *nobile signum nuda Venus madidas exprimit imbre comas*) will Stark a. a. O. S. 80 einem kleinasiatischen Künstler zuschreiben und darauf eine kleine Marmorstatue in Neapel mit himmelblauer Bemalung des Gewandes zurückführen, welche wir nach seiner Taf. VII A hier wiederholen. (Abb. 97.) (Ganz ähnlich

ist die Statue im Vatican Braccio nuovo 92; Mus. Chiaram. I, 26; Braun, Vorschule I, 74.) Die Statue hat Ähnlichkeit mit der von Christodor. ecphr. 79 beschriebenen: ἀπὸ στέρνοιο δὲ γυμνὴ φαίνετο μὲν, φᾶρος δὲ συνήγαγεν ἄντυγι μηρῶν. Das Gewandstück ist so locker umgelegt, daſs es nur für die kurze Zeit halten wird, welche das Ordnen des Haares beansprucht. Die Körperformen sind reif, kräftig und voll; die Bildung des Haares sehr geschickt und nicht ganz naturalistisch. Die leichte Senkung des Hauptes ist der ganzen Stellung des mit dem Haar beschäftigten Weibes angemessen; es scheint unnötig mit Stark anzunehmen, die Göttin spiegle sich noch sinnend in ihrem »mütterlichen und heimatlichen Elemente« (maternis aquis Ov. Trist. II, 528). Neben einigen Wiederholungen dieser halbbekleideten Figur finden sich andre gänzlich nackte mit demselben Motiv. Über das vielgepriesene Gemälde der Anadyomene des Apelles, welches sich im Tempel des Asklepios zu Kos befand, von Augustus aber nach Rom entführt wurde, s. »Malerei«.

Die das Haar austrocknende Aphrodite führt nun ganz von selbst weiter in das Gebiet der einfach sich schmückenden Göttin, welche seit Homer für jede Gelegenheit mit den Chariten und Horen Toilette macht. Die zahlreichen Exemplare kleiner Figuren der sich spiegelnden, salbenden, waschenden, den Busengürtel (κεστός) umlegenden, sich beschuhenden Frau (denn Göttin läſst sich bei diesen durchaus genrehaften Darstellungen kaum noch sagen) finden sich in allen Museen in Marmor, Bronze und Thon (vgl. z. B. von Sacken, Wiener Bronzen S. 40); ebenso auf Gemmen und Münzen, welche nicht selten dienen, für einen abgebrochenen Rumpf die richtige Ergänzung anzuzeigen. Besonders hervortretend ist hier nur die im Bade niederkauernde Aphrodite, welche sich in einer Anzahl lebensgroſser Exemplare vorfindet (man sucht darin des Dädalos lavans se Plin. 36, 35) und auch als Porträtstatue (wie in der Renaissancezeit bekanntlich die gemalte nackt liegende Venus) benutzt wurde, wovon in Neapel mehrere Beispiele. Ferner muſs erwähnt werden die Kallipygos in Neapel, welche das Gewand zurückschlägt und ihr Hinterteil der Betrachtung ausstellt, deren Original — uns unbegreiflich — in einer Kapelle zu Syrakus stand. (Die Gründungssage erzählt



98 Venus im koischen Gewande. (Zu Seite 92.)

Athen. 12, 554; vgl. Alciphr. ep. I, 39, der auch die Schönheit der Grübchen auf den Hinterwangen [γελασῖνοι] rühmt.) Den Anfang zu solcher Vergötterung des Hetärenwesens hatte freilich Praxiteles selber gemacht, indem er nicht blofs Hetären zu Modellen seiner Göttinnen verwendete, sondern auch das vergoldete Bild der Phryne in Delphi als Weihgeschenk neben den Statuen von Göttern und Königen aufstellte; s. Overbeck, Schriftquellen N. 1269—1277.

Neben der höchsten Steigerung des sinnlichen Effektes durch völlige Nacktheit aber erhielt sich durch alle Jahrhunderte die Darstellung der ganz und der halbbekleideten Aphrodite. Als eine Schöpfung der alexandrinischen Epoche und als ein Zeichen der Reaktion gegen den Hetärenkultus haben wir wohl eine oft wiederholte und namentlich in der römischen Kaiserzeit beliebte Auffassung der Aphrodite zu betrachten, welche den Liebreiz einer gereiften weiblichen Schönheit mit der züchtigen Verhüllung einer ehrbaren Ehefrau vereinigt. Diese bisher meist als Venus Genetrix bezeichnete Göttin erhält einen mehr matronalen Charakter und vollere Formen, welche durch den durchsichtigen Seidenstoff des koischen Gewandes hindurchschimmern und dem Künstler eine neue lohnende Aufgabe stellen. Der einfache Chiton ist gürtellos (*zona soluta* nach der Heirat), die linke Brust entblöfst; in der linken Hand hält sie den Apfel, während die rechte das Obergewand über die Schulter zieht, zum Zweck sorgfältigerer Verhüllung. Nicht selten liefsen sich Kaiserinnen und vornehme Frauen so abbilden; daher die Köpfe öfters Porträte sind. So auf einer Bronzemünze der Kaiserin Sabina bei Wieseler II N. 266 (263 a). Der Apfel ist allgemeines Liebessymbol, vgl. Aristoph. Nub. 997; den Gestus beschreibt Aristaenet. I, 15: τῆς ἀμπεχόνης ἄκροις δακτύλοις ἐφαπτομένη τῶν κροσσῶν und erklärt ihn als Zeichen der Scham. Hiernach ist die im Louvre befindliche Statue, welche wir nach Bouillon Mus. I, 11 geben (Abb. 98), mit dem Apfel in der linken Hand richtig ergänzt. Der Typus des Kopfes zeigt (wo er zugehörig) eine rundliche Form und meist eine Neigung nach der linken Seite; die Haare umrahmen wellig das Gesicht und sind schlicht gescheitelt, ohne Stirnkrone und Locken. Der Gesichtsausdruck hat wenig Erhabenes, der schmachtende Blick der Augen wird vermifst, ebenso wie das Lächeln des Mundes. Eine ähnliche Statuette in Dresden, welche sich auf den Priapos lehnt, gilt für ein Bittgeschenk um eheliche Nachkommenschaft. Höchst charakteristisch für römische Zustände aber und zugleich für den damit verbundenen frivolen Mifsbrauch der Kunst ist eine vollkommen gleich gekleidete Statue im Louvre (abgebildet bei Wieseler II N. 265), welche nach der gewöhnlichen, allerdings jetzt bezweifelten Erklärung ihren Fufs auf ein Embryon in der Hülle setzt, und um keinen Zweifel über den Sinn aufkommen zu lassen, dem winzigen Eros, der neben ihr auf der Säule sitzt, die Schwingen ausgerissen hat und sie in der Hand hält; — also eine Empfehlung des abortus für Hetären; vgl. über die Sitte Ovid. Amor. II, 14.

Einen ganz anderen, gewissermafsen heroischen Charakter atmet eine Anzahl von Venusbildern, welche nur an der unteren Hälfte des Körpers bis eben über den Schofs mittels eines umgeschlungenen Obergewandes bekleidet sind und meistens den einen Fufs auf eine kleine Erhöhung aufstützen. Sie zeigen besonders kräftige und feste Körperformen, in den Zügen Stolz, Hoheit, Selbstbewufstsein. Diese Bildung ist offenbar aus der Vorstellung einer strengen Urania abgeleitet; sie vergegenwärtigt eine herrschende Göttin, welche milden Feldherren und gnädigen Siegern hold ist und selbst den Kriegsgott sich unterthan gemacht hat (vgl. »Ares«). Diese gewöhnlich Venus Victrix genannte Aphrodite sehen wir auf einer Münze Cäsars der Colonia Julia in Korinth im Schilde des Mars sich spiegeln. Mehrfach kommt sie auch nackt als grofse Statue vor, das Schwert sich anhängend oder den Helm haltend. Die Stellung der Aphrodite von Melos (s. »Alexandros« mit Abb. 49) widerspricht dieser Haltung nicht; sicher aber ist in dieser Art zu ergänzen die Statue von Capua in Neapel, der beide Arme fehlen und deren gegenwärtige Restauration als falsch anerkannt wird. Die Bespiegelung in Ares' Schilde erwähnt schon Apoll. Rhod. I, 745.

Zu der Klassifikation und Benennung unseres ansehnlichen Vorrats von Darstellungen der Aphrodite aus römischer Zeit, welche besondere Schwierigkeiten bietet, hat wertvolle Beiträge geliefert die Abhandlung von Wissowa (de Veneris simulacris Romanis Vratisl. 1882), deren Resultate hier kurz zu berühren sind. Zunächst scheint sicher, dafs von den eigentümlichen Formen der römischen Venus, also der Murcia, Cluacina, Libitina, welche man später der griechischen Aphrodite gleichzustellen beliebte, nichts Erkennbares übrig geblieben ist. Von der Gestalt der Venus Erucina, welche die Römer im ersten punischen Kriege kennen lernten, enthielt der durch Fabius Cunctator im Jahre 217 errichtete Tempel an der porta Collina (Liv. 22, 9, 8; 23, 30, 13; 31, 9) eine Nachbildung (ἀφίδρυμα Strab. VI, 2, 5): nach Münzen thronte sie langbekleidet, geschmückt mit Diadem und Halsband, in der Rechten die Taube, Amor neben ihr stehend oder auf sie zufliegend (Cohen méd. cons. XIII Considia 1); vgl. Ovid. rem. am. 549. Auf dieselbe Erucina scheinen auch bezogen werden zu müssen die Bilder auf den Münzen der Geschlechter Memmia (welches sich vom Troer Mnestheus herleitete, Verg. Aen. V, 117)

und Julia, wo die Göttin auf dem Zweigespann fährt, auf ersteren vom fliegenden Amor gekrönt, auf letzteren von zwei Amoren gezogen; Cohen méd. cons. XXVII Memmia 2, 3. XX Julia 4. Eine Bestätigung dieser Vorstellung hat man gefunden in Hor. Carm. I, 2, 33 *sive tu mavis, Erycina ridens, quam Jocus circumvolat et Cupido*, auch bei Ovid Fast. IV, 1 *geminorum mater amorum*. — Die von Sulla, der sich selber Felix nannte und dies mit ἐπαφρόδιτος übersetzte (Appian. b. civ. I, 97; Plut. Sull. 34) hochverehrte Venus Felix, die er an das Siegeszeichen bei Chäronea (vielleicht) malen liefs (Plut. Sull. 19), ist als eine Herrscherin ähnlich wie Fortuna und Felicitas zu denken. Einen Nachklang von ihr mit leiser Modifikation finden wir in der von seinen Soldaten bevölkerten Kolonie Pompeji auf nicht wenigen Wandgemälden: stehend, vollbekleidet, mit dem Diadem (oder der Mauerkrone als Stadtgöttin) auf dem Haupte; ihr linker Arm stützt sich auf ein grofses Ruder und hält ein Scepter, die rechte Hand hebt den Ölzweig, das Sinnbild des Glücks (Verg. Aen. VI, 230); neben ihr ein Amor, der gewöhnlich den Spiegel hält. (Ein Bild im Art. »Lares«. Dahin gehören auch die bei Wieseler, Denkm. II, 932—934 Tyche genannten Figuren.) — Die Aphrodite νικηφόρος, welche in Kleinasien, hauptsächlich in Smyrna und Pergamon, verehrt wurde, verpflanzte Pompejus als Venus Victrix nach Rom und gründete ihr einen Tempel neben seinem Theater. Über ihre Gestaltung wissen wir nichts, können auch aus Kaisermünzen nichts schliefsen, da die hier erwähnten Beinamen später ganz ohne Unterscheidung den verschiedensten Venusbildern zugeteilt werden, wie Wissowa a. a. O. S. 21, 26 nachweist.

Über Venus Genetrix, welcher von Cäsar als der Ahnin des julischen Geschlechts (Dio Cass. 43, 22: ὡς ἀρχηγέτιδος τοῦ γένους αὐτοῦ οὔσης, vgl. die Schilderung Lucret. I, 1—30) ein Tempel gegründet wurde, s. »Arkesilaos«. Von dem Bilde derselben läfst sich eine ungefähre Vorstellung gewinnen aus einer Münze des Cordius Rufus (hier, Abb. 99, nach Cohen méd. cons. XIV Cordia 1).



99

Die Bekleidung besteht aus langem Chiton und einem Mantel, der von rechts nach links vorn über den Leib gezogen (und über die linke Schulter genommen war); in rechter Hand hält sie eine Wage (freier Zusatz), in der linken ruht das Scepter, auf die Schulter stützt sich Amor, »welcher der Göttin die Verbindung mit Anchises empfiehlt«. Diese Erklärung seiner Anwesenheit wird allerdings unterstützt durch das Relief Art. »Anchises«, und Stellen wie Hor. Carm. IV, 15, 32; Carm. Sec. 50. Übrigens kommt ein Amor auf der Schulter auch sonst und früher vor; z. B. Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. 30, 1.

Der Statue des capitolinischen Tempels der Erucina soll ein auf Kaisermünzen bis Hadrian vielfach erscheinender Typus der Venus Victrix entsprechen, welcher die nur mit dem *pallium* um die Hüfte bekleidete Göttin mit dem linken Arm auf einen Pfeiler sich stützend darstellt, so dafs sie dem Beschauer mit der rechten Seite gegenüber steht; rechts hält sie den Helm, links die Lanze. Wir geben eine Gemme (Abb. 100) nach Hirt, Bilderbuch Taf. VII, 11, welche den Typus erkennbarer darstellt als die Münzen.



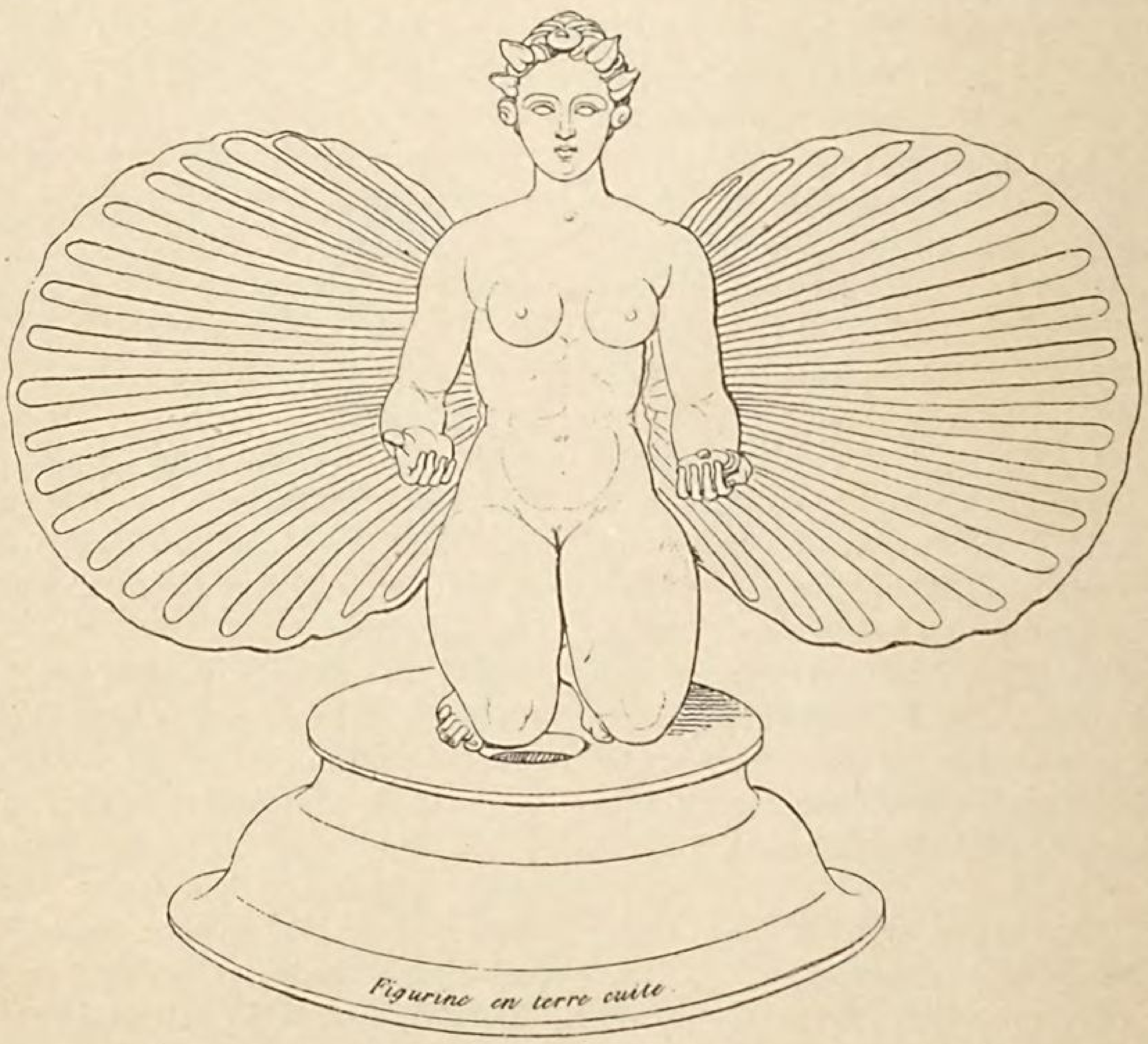
100

Die absonderliche Stellung an dem Pfeiler, welche nach Wieseler, Alte Denkm. II, 272 »sichere, behagliche Ruhe« bezeichnet, als die habituelle Haltung der Securitas, deutet nach Wissowa auf eine ursprüngliche Gruppierung mit Mars, »dem sie die Waffen übergeben will«. Vielleicht aber sind auch die Attribute des Kriegsgottes der Liebesgöttin hier nur im allegorischen Sinne beigelegt.

Die aus dem Schaume des Meeres auftauchende Göttin konnte eigentlich kein Gegenstand der Plastik sein, dennoch gibt es neben Gemälden (z. B. Mus. Borb. I, 33) eine Anzahl schöner Terrakotten, welche sie in Halbfigur unter der Brust von Wellen umspült zeigen; das Haupt ist reich gelockt, in die Haare sind Wasserrosen geflochten, darüber ein hoher korbähnlicher Aufsatz (κάλαθος). Arch. Ztg. XXXIII, Taf. 6, 7. Besonders schön Millin mon. ined. II, 28, zu vergleichen die Schilderung Apoll. Rhod. III, 45. Selbst das Relief des Phidias am Throne des olympischen Zeus, wo Eros die aus dem Meere aufsteigende Aphrodite in seine Arme nahm, (Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος) will man in einer kleinen schönen Platte von vergoldetem Silber und danach auch in einer Bronzegruppe wiederfinden; s. Gazette archéolog. 1879 S. 171 ff. Eine zierliche Erfindung, doch auch nur für Kleinkunst geeignet, ebenfalls Thonfigur (hier, Abb. 101, nach Clarac Musée 605, 1343) ist Aphrodite vor der Muschel knieend, deren Schalen wie Flügel auseinander schlagen, um die kostbare Perle in die Welt zu entlassen. (Sie hat, entgegen dem Anschein der Abbildung, das Haupt mit einer Strahlenkrone umzogen und hält in der Linken eine Schale.) Ähnliches bei Stephani Compte rendu Petersb. 1870 bis 1871 in den Vignetten. Bouillon III, basr. I, 2, 3.

In der Muschel sitzend mit Eros zur Seite und einer Taube auf der Hand, als Körper einer Lekythos bei Jahn, Sächs. Ber. 1853 Taf. I. Derselbe erinnert an Tibull. III, 3, 24 *et faveas concha, Cypria, vecta tua;* Stat. Silv. I, 2, 117, III, 4, 4. Auf Sarkophagen wird sie häufig so von Meerdämonen geleitet, vgl. Braun, Zwölf Basreliefs Blatt 13: in der Mitte Aphrodite in einer Muschel emporgehoben von zwei bärtigen Tritonen, auf deren Schwanzspitzen spiegelhaltende Eroten stehen; links die Enthauptung der Gorgo, rechts die Befreiung der Andromeda; also eine Zusammenstellung, welche der Verstorbenen in symbolischen Rätseln nach Überwindung der Schrecknisse des Todes Errettung und seliges Leben verheifst. Ähnliches Benndorf, Lateran N. 296; Gerhard, Ant. Bildw. 100. Schon im Heiligtume des isthmischen Poseidon befand sich an der Basis der Statuengruppe im Relief Aphrodite von der Meergöttin Thalassa emporgehalten, umher die Nereiden, Paus. II, 1, 7. Zwischen Nereiden und Tritonen getragen, auf Seestieren reitend, in der Muschel fahrend, finden wir sie auch auf erhaltenen Kunstwerken, z. B. Clarac Musée pl. 224.

So erscheint denn die Göttin der glücklichen Schiffahrt (ποντία, πελαγία, εὔπλοια, γαληναίη und λιμνησία) sogar vereint mit dem stürmischen Poseidon z. B. auf dem Revers einer Münze der Bruttier, vollbekleidet und mit Schleier auf einem Hippokampen sitzend, Eros auf dem Schofse, ein Füllhorn zur Seite. Eine Statue im Louvre (Clarac Musée pl. 336), wo sie das flatternde Gewand nur um den Unterkörper geschlungen auf einem Schiffsvorderteile steht und sich auf ein Steuerruder stützt, ist nach der ganzen Haltung eher ihr als der Thetis zuzuschreiben. In Knidos verehrte man sie als Euploia, Paus. I, 1, 3. Eine schöne Thonfigur aus Aegina im umgeworfenen Mantel, der nur die linke Brust frei läfst, mit einer Muschelkrone und etwas trüben Zügen, die sich an eine mit Seehundsfell umhängte Satyrgestalt lehnt, wird als Ποντία gedeutet von Stark, Arch. Ztg. 1865 Taf. 200. Auf einem Vasenbilde, wo sie ein *aplustre* in der Rechten und ein Scepter in der Linken hält, dabei grofse Flügel hat und an einem Altare steht, scheint das Opfer für glückliche Fahrt angedeutet zu sein; Welcker, Alte Denkm. III, 248. Eine auf dem Widder sitzende, vielmehr neben ihm schwebende Aphrodite im feinen, besternten Chiton mit einem Obergewande, das sie mit der Rechten über die Schulter zieht, welche man, weil sie über das Meer hinfährt, früher für Helle nahm, weist Flasch, Angebl. Argonautenbilder S. 4 ff. in kyprischen Münzen und an kleinen Denkmälern (Millin G. M. 102, 408) als ποντία nach; vgl. Bernouilli S. 411. — Scherzhaft zu fassen ist ihre Darstellung als Anglerin auf pompejanischen Gemälden, z. B. Zahn III, 55; I, 20, 60.



101 Venus in der Muschel. (Zu Seite 93.)

Aufser den schon erwähnten Attributen der Taube, der Granatblüte, der Schildkröte, dem Bocke (worüber Bernouilli S. 410), dem Delphin, findet sich der Granatapfel (vorzugsweise beim Paris-Urteil, s. Art.), der Hahn (oft von der Taube schwer zu unterscheiden) auf Terrakotten, häufiger der Hase auf ihrem Schofse oder unter dem Sitze oder neben ihr laufend auf Vasenbildern, als erotisches Symbol. Die Sperlinge der Aphrodite bei Sappho aber sind auf Kunstwerken wohl noch nicht nachgewiesen. Dagegen findet sich die vom Schwane emporgehobene Göttin durch Inschrift oder Beiwerk gesichert auf Vasen, Spiegeln und Gemmen, sogar als lebensgrofse Marmorgruppe in Petersburg; vgl. Stephani, C. R. 1863, 65 und 1864, 203. Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. S. 76 ff. Brunn, Supplem. zu Strube Studien S. 14. Auch in der Muschel von Schwänen gezogen (wie bei Horat. Carm. III, 28, 15) als Thonfigur, Bernouilli S. 409. Das Busenband

(κεστός), welches zur Hebung der Brüste dient, legt sie sich um (Wieseler II, 282) oder trägt es in der Hand als Symbol des Liebreizes, auf Sarkophagen, Arch. Ztg. 1866, 261.

Über die Gruppierungen der Aphrodite vgl. namentlich ›Adonis‹, ›Anchises‹, ›Ares‹, ›Eros‹, ›Paris‹, ›Zwölfgötter‹ u. a. Das gesamte Material findet sich zweckmäfsig geordnet und kritisch behandelt in dem Werke von Bernouilli, Aphrodite, ein Baustein zur Kunstmythologie, Leipzig 1873. [Bm]

Apollodoros von Damaskos, Architekt der bedeutendsten Bauten des Kaisers Trajan. Erwähnt werden als solche das Forum des Trajan, das Odeum und das Gymnasium, mit welch' letzterem wahrscheinlich die anderwärts genannten Thermen identisch sind. Ihm besonders scheint die römische Architektur die hohe Blüte zu danken, zu der sie unter der Regierung Trajans gelangte. Unter Hadrian mufste der Künstler seine freimütige Kritik der dilettantischen, architektonischen Versuche des Kaisers mit dem Leben büfsen. Vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II, 340 f. [J]

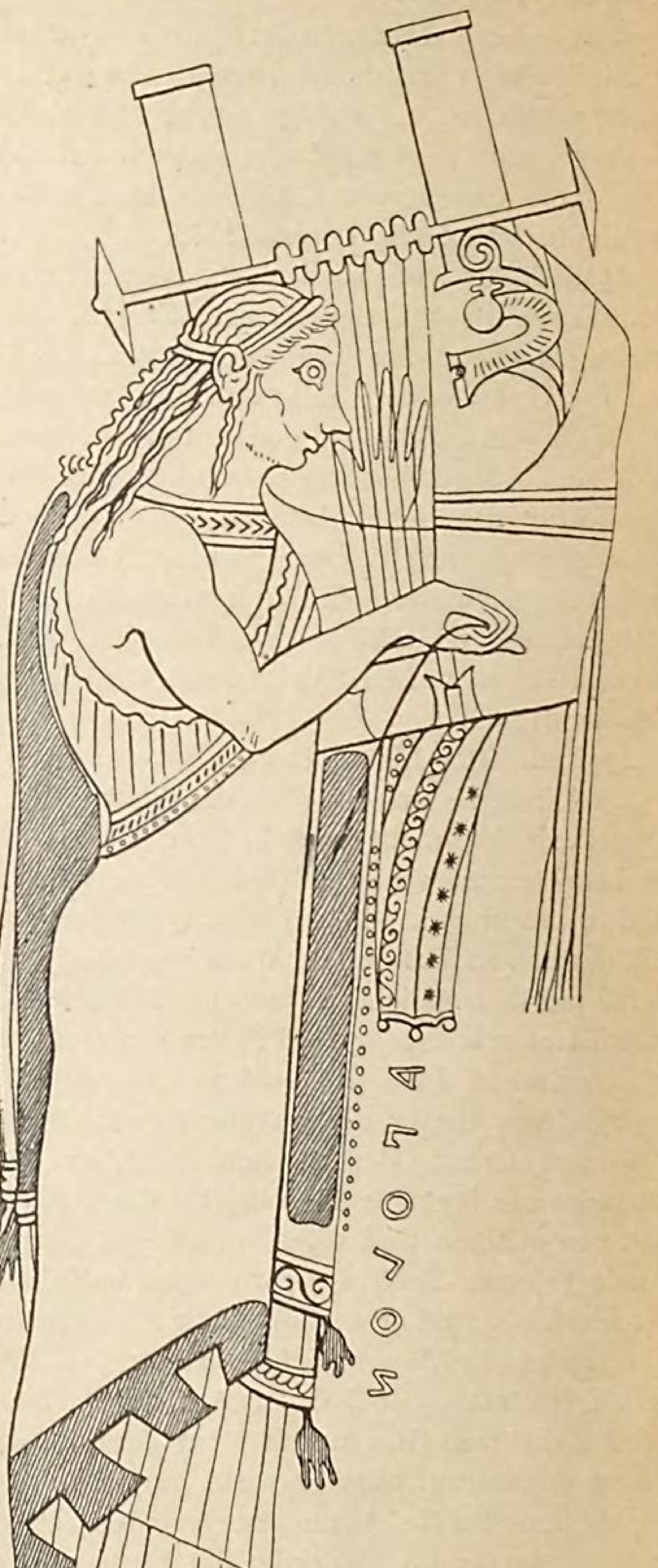
Apollon. Der Lichtgott Apollon war nach allgemeiner Annahme ursprünglich ein Sonnengott; diese Vorstellung ist nicht nur in dem Namen Φοῖβος, der Leuchtende, erhalten (vgl. Plut. orac. def. 42), sondern hat auch in einigen Münztypen nachgewirkt, z. B. denen von Katana bei Wieseler, Alte Denkm. II N. 122 mit dem gleich Strahlen auswallenden Haare. Jedoch trat schon sehr früh in der Entwickelung der mythologischen Idee die konkrete Erscheinung des Tagesgestirns hinter die physikalischen Wirkungen und deren ethische Reflexe ziemlich zurück. Apollon entsendet als Sonnengott seine Strahlen in der Gestalt von giftigen und tötenden Pfeilen gegen seine Feinde (Homer A 53 ἐπῴχετο κῆλα θεοῖο); seinen Verehrern aber ist er weitaus mehr ein abwehrender, schützender (ἀπέλλων nach älterer Form, vgl. Welcker, Griech. Götterl. I, 460) Gott. Auf der flachen Insel Delos sieht man ihn unmittelbar dem Dunkel des Meeres entsteigen; aber er wirkt auch in der tiefen delphischen Schlucht am senkrechten Hang des Parnafs, wo er im Frühjahr die rauschenden und schlangenähnlich zischenden Gewässer bändigt, das Land trocknet und fruchtbar macht, indem er helles Licht ausgiefst, vor dem alles Gewürm sich verkriecht. Den Winter über zieht er sich zurück zu den Hyperboreern, die noch über dem äufsersten Norden hinaus ihre Wohnsitze haben (ins Land der Nacht, wo die im Westen untergehende Sonne weilen mufs); dort gewinnt er in seliger Ruhe neue Kraft zum folgenden Sommerlaufe, während Greife seinen Schlummer hüten, bis die Schwäne, die Lichtvögel, ihn zurückführen. Dann wird der Gott dieser regelmäfsigen Jahresordnung auch zum strengen Hüter der Rechtsordnung, zum Vertreter strafender Rache, gerechter Bufse und sühnender Ausgleichung und, was wichtiger noch für die Kunstvorstellung, zum Sinnbilde der Lebensharmonie, wie sie sich in den musischen Künsten abspiegelt und vorbildlich wirkt, lehrend und sänftigend, das Mafs der Zeit selbst in die Seele des Menschen einpflanzend durch die Töne und ihre Wirkungen. Klang und Glanz bringen ja ähnliche Affekte beim Menschen zuwege, wie schon in den einfachsten sprachlichen Metaphern von reinen und hellen Tönen angedeutet liegt; der Gang der Sonne wird als rhythmische Bewegung gedacht und die Lehre des Pythagoras von der Harmonie der Sphären beruht im letzten Grunde auf der griechischen Volksempfindung. Anderseits hängt wiederum das Prophetentum so innig mit der Sangesgabe zusammen (wie schon die Sprache mannigfach bezeichnet), dafs es fast überflüssig scheint, daran zu erinnern, wie natürlich die Weissagung dem Gotte der lichten Helle und Klarheit zugeteilt wird, dem allschauenden Sonnengotte, dessen grofsartige Stiftung des delphischen Orakels in seiner historischen Gestalt auf Kreta und asiatische Vorbilder zurückzuführen ist. Denn durch das Symbol des Dreifufses dürfte auf die wiederum von der Sonne ausgehende Erdwärme hingewiesen werden, deren schaffende Kraft schon vor den Naturphilosophen geahnt wurde; und der Delphin, das bei sonnenbeschienener Meeresglätte auftauchende Tier, gelangte durch zufälligen Anklang und etymologisch gerechtfertigten Zusammenhang mit dem Namen der delphischen Schlucht (δελφύς, Bauchhöhle) zu gefeierter Bedeutung in der Wirksamkeit des Orakels bei überseeischen Gründungen. — Zahlreiche Bezüge auf alle Seiten altgriechischen Lebens, welche durch Beinamen und Attribute in lokalen Kulten des Apollon ihren Ausdruck fanden und deren monumentale Kunde meist durch Münzen und andre Gegenstände der Kleinkunst vermittelt wird, müssen hier übergangen werden, wogegen die Entwickelung der anthropomorphischen Darstellung des Gottes in den Haupttypen kurz zu skizzieren ist.

Aus ältester Zeit erfahren wir von einem Apollon in Amyklai, der an indische Götterbildungen erinnert, mit vier Ohren und vier Händen (τετράχειρ), vielleicht auch mit vier Füfsen als vollständigem Janus; vgl. die Stellen bei Welcker, Griech. Götterl. I, 473. Als Spitzsäule (κίων κωνοειδής Müller, Dorier I, 299) ist der mehrfach erwähnte Apollon ἀγυιεύς auf den Strafsen zu denken, dem man Rauchopfer brachte; einzelne Münzen und Vasen geben ihn wieder; s. Arch. Ztg. 1852, 144. Eine hermenähnliche Bildung hatte der amykläische Erzkolofs von etwa 30 Ellen (= 15 m) Höhe, für welchen Bathykles einen berühmten Thron errichtete. Nur Hände, Füfse und Kopf ragten aus einem säulenartigen Schafte hervor, den man sich etwa wie das Bild der

ephesischen Artemis (s. Art.) zu denken hat. (Paus. 3, 19, 2: ὅτι γὰρ μὴ πρόσωπον αὐτῷ καὶ πόδες εἰσὶν ἄκροι κὰὶ χεῖρες, τὸ λοιπὸν χαλκῷ κίονι ἐστὶν εἰκασμένον. ἔχει δὲ ἐπὶ τῇ κεφαλῇ κράνος, λόγχην δὲ ἐν ταῖς χερσὶ καὶ τόξον.)

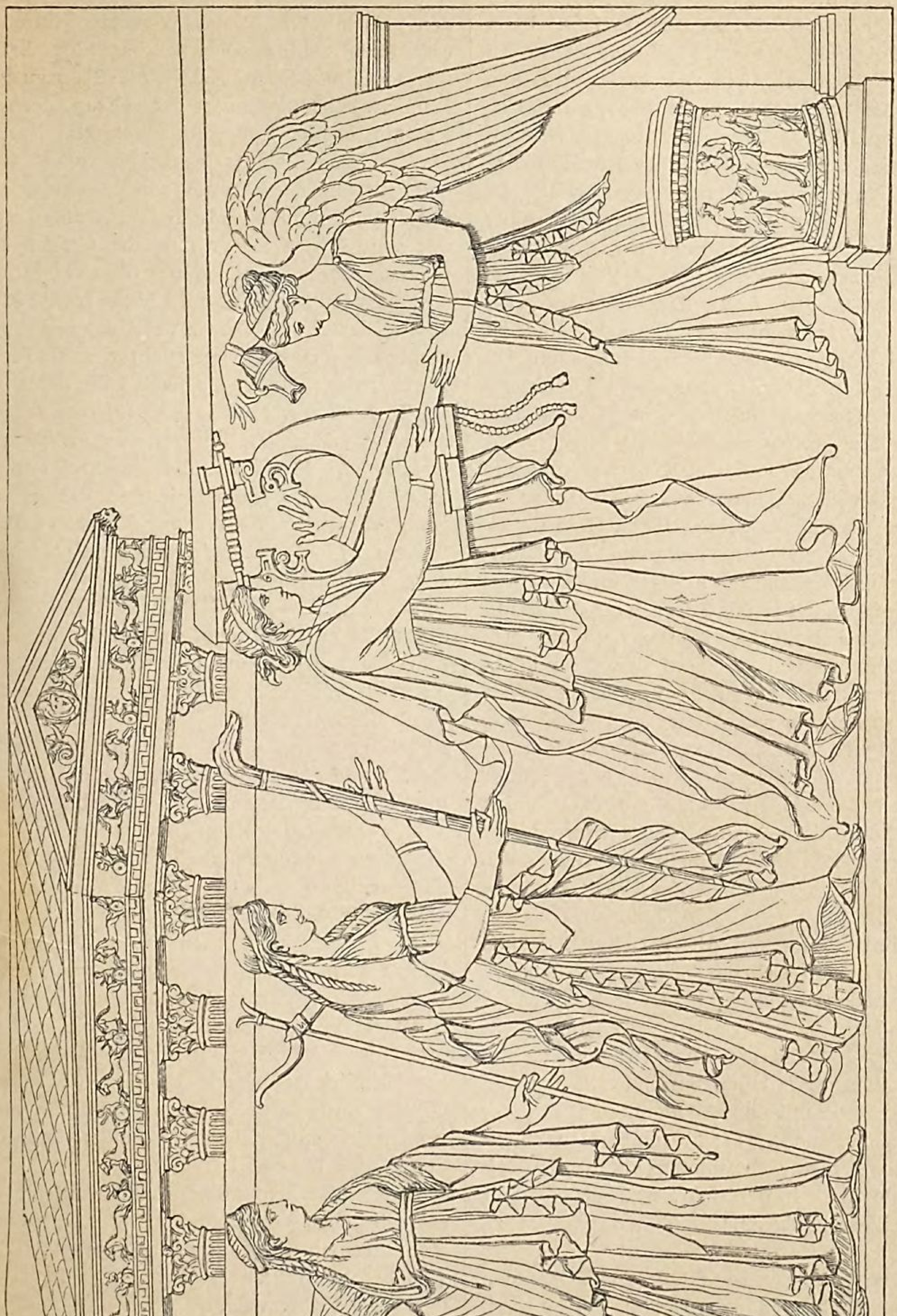
Auch in ältester Kunst wurde Apollon nicht als reifer Mann, sondern jugendlich gebildet; der Bart ist bei ihm sehr selten, z. B. Elite céramogr. II, 15; Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 117, 64. Aber dem kräftigen, untersetzten Wesen der in mehreren ausgezeichneten Exemplaren erhaltenen Werke dieser Epoche (vgl. »Bildhauerkunst, archaische« und daselbst die Abbildungen nebst Beschreibung der Apollonstatuen von Orchomenos, Thera, Tenea) mangelt noch die dem Gotte später verliehene wundervolle Leichtigkeit des Gliederbaues und jugendliche Frische: ein kerzengerader Stand auf beiden Beinen, deren eines nur ein wenig vorgesetzt ist, gemahnt an ägyptische Vorbilder ebenso wie die allgemeinen Proportionen des Körpers, und der Ausdruck des vollen, rundlichen Gesichts ist ein typisches, dem Verehrer Gnade ankündigendes Lächeln. Neben diesen gemeinsamen Zügen aller Werke jener Zeit gehört zur wesentlichen Charakteristik des Apollon die Haarbildung des langgelockten Gottes (ἀκερσεκόμης Υ 39): sorgsam gescheitelt und gekämmt, später auch in zahlreiche Löckchen gedreht und mit einem Bande oder dem Lorbeerkranze zusammengehalten, ordnet sich die Fülle des Haares um die Stirn und fällt nach hinten wellenförmig, aber noch steif und perückenartig bis über den Nacken herab. Indessen läſst sich gerade an Apollons Gestalt, da er (auſser als Citharöde) schon früh in vollständiger Nacktheit erscheint, die allmähliche Entwickelung einer immer freieren und dem Ideal zustrebenden Kunstbildung beobachten, indem alle hervorragenden Künstler an dem vielverehrten Gotte sich versuchten. Unter den Nachbildungen vorphidiassischer Werke ist besonders zu beachten eine Bronze (Specimens of anc. sculpt. I, 12), in welcher man den Apollon Philesios des Kanachos von Sikyon im Didymäischen Heiligtume bei Milet wiedererkennen will (Entstehung kurz vor 494): hiernach zeigte das eherne Tempelbild freier gestaltete, kräftige Glieder, ein volles Gesicht mit ernstem Ausdruck; die linke Hand trägt den Bogen, die rechte steif vorgestreckt eine Hirschkuh. Eine ähnliche Statue, ein Lamm tragend, Gerhard, Ant. Bildw. 11. Auch auf zahlreichen Münzen späterer Zeit erscheinen altertümliche Apollonsköpfe, wohl meist nach Kultusbildern.

Wie schon angedeutet, unterscheidet sich von dem Bogenschützen der zitherspielende Apoll (Apollo citharoedus) durch volle Bekleidung. Wie die Sänger an den Festspielen in Delphi und anderen Orten, trägt er in früherer Zeit den ärmellosen Chiton, der bis auf die Füſse reicht, darüber einen faltenreichen Mantel. So sehen wir den Gott auf einem Vasengemälde alten Stiles (Abb. 102, aus Mon. Inst. III, 44) in dem mit Troddeln und Besatz verzierten,



102 Apollon, altertümlich.

aber hier noch straff angezogenen Gewande die fast zu schwere siebensaitige Zither mit den Fingern der linken Hand und dem Plektron schlagen; in dem wenig geistvoll geratenen Gesichte hat der Künstler sich bemüht, das Lauschen auf die eignen



103 Apoll als Sieger im Gesang in Delphi. (Zu Seite 98.)

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Töne auszudrücken. — Einen vorgeschritteneren Stil zeigt eines jener oft wiederholten Reliefs, deren berühmtes Original jetzt wohl allgemein als ein Votivbild für den Sängersieg in den pythischen Spielen gefafst wird. Welcker, Alte Denkm. II, 37—57 (dessen Taf. II, 3 wir in Abb. 103 wiedergeben) führt sehr fein aus, wie der Künstler dem siegreichen Sänger seinen stets siegreichen Gott (vgl. »Marsyas«) substituiert, welchem Nike selber den Weihetrank zur Spende und zur Erquickung reicht. Der pythische Wettgesang datiert von der ältesten Zeit (Paus. 10, 7, 2); Terpander war viermal als Sieger aufgezeichnet (Plut. mus. 4) und der Homerische Hymnus auf den pythischen Apollon läfst den Gott selbst in diesem Aufzuge sein delphisches Heiligtum betreten, v. 336: ἦρχε δ'ἄρα σφιν ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων, φόρμιγγ' ἐν χείρεσσιν ἔχων, ἐρατὸν κιθαρίζων, καλὰ καὶ ὕψι βιβάς· οἱ δὲ ῥήσσοντες ἕποντο Κρῆτες πρὸς Πυθὼ καὶ ἰηπαιήον' ἄειδον κτλ; er ist also Ur- und Vorbild für seine Sänger. Den zitherspielenden, häufig in etwas geziertem Tanzschritt auf den Fufsspitzen dahinschreitenden (καλὰ καὶ ὕψι βιβάς) Gott begleiten die Schwester Artemis mit Köcher und Fackel und die Mutter Leto mit dem Scepter, indem sie voll Stolz auf den Sohn blickt (wie im Hymn. Apoll. Del. 12: χαίρει δέ τε πότνια Λητώ, οὕνεκα τοξοφόρον καὶ κάρτερον υἱὸν ἔτικτεν und Apoll. Pyth. 26 ff.). Hinter einer Mauer erblicken wir das delphische Tempelgebäude, zwar mit Willkür behandelt; denn statt dorischer Säulen sehen wir korinthische; auch das Medusenhaupt zwischen geflügelten Meerweibern im Giebelfelde und ebenso das Wagenrennen am Friese stimmen nicht mit den sonstigen Nachrichten und zeugen für späte Entstehung der altertümelnden Kopie; aber wirklich befand sich das Theater, in dem die Wettkämpfe gehalten wurden, neben der den Tempel einschliefsenden Mauer; Lucian. adv. indoct. 9; Paus. 10, 32, 1. Hinter Nike steht auf diesem Exemplare ein Altar mit den tanzenden Horen, auf anderen eine Säule mit dem Apollonbilde (ἐπὶ κίονος ἄγαλμα ἀρχαῖον Paus. 2, 17, 5), eine unanstöfsige Naivetät alter Kunst nicht minder als der Dreifufs auf der Säule links hinter Leto, welcher ebenfalls als das Weihgeschenk eines früheren Sängers zu denken ist.

In der Darstellungsweise dieser archaisierenden Reliefs zeigt sich aber schon der Einflufs der jüngeren attischen Schule, deren Meister Skopas und Praxiteles auch die Verkörperung Apollons auf den Gipfel der Idealität hoben. Unter »Praxiteles« wird der Apollon σαυροκτόνος dieses Meisters behandelt, dessen mythologische Bedeutung (s. Welcker, Alte Denkm. I, 406) für die Erklärung der Skulptur unerheblich ist. Gleichzeitig schuf Skopas sein grandioses Ideal des zitherspielenden Apollon, welches auch die Römer so entzückte, dafs Augustus die Statue in den palatinischen Tempel versetzte, durch welchen er seinem Schutzgotte für den Sieg bei Actium dankte; Plin. 36, 25. Kaiserliche Münzen geben das Bildnis wieder, besonders unter Nero, der selbst sein Kostüm (*habitum citharoedicum* Sueton. Ner. 25) nachahmte. Ein Abglanz des Prachtwerkes ist uns in einer vaticanischen Statue (wir geben sie in Abb. 104 nach Photographie) erhalten, gefunden zusammen mit neun Musen in der Villa des Cassius bei Tibur. (Einer späteren Epoche gehört das Original der früher so genannten barberinischen Muse in der Münchener Glyptothek N. 90.) Diesen palatinischen Apoll feiern häufig die augusteischen Dichter, z. B. Propert. III, 29, 15: *inter matrem* (die nach Plin. 36, 24 ein Werk des Praxiteles war) *deus ipse interque sororem* (von Timotheos Plin. 36, 32) *Pythius in longa carmina veste sonat.* Als Traumbild beschreibt ihn Tibull. III, 4, 23—40, besonders in den Versen: *ima videbatur talis illudere palla: namque haec in nitido corpore vestis erat — artis opus rarae, fulgens testudine et auro pendebat laeva garrula parte lyra.* Vgl. auch Ovid. Amor. I, 8, 59; Metam. XI, 165. (Auf unsrer Statue ist an der Innenseite der Kithar das Reliefbild des zur Schindung an den Baum gefesselten Marsyas, vgl. Art., bemerkenswert.) In der etwas theatralischen Stellung, welche freilich hier am Platze ist, noch mehr aber in der Haltung des Kopfes und den Gesichtszügen drückt sich Schwung und edle Begeisterung auf unnachahmliche Weise aus, während die schön geschwungenen Falten des Festgewandes die feierliche Stimmung und die erhabenen Gesänge des Gottes zu malen scheinen. Die Höhe der Auffassung dieser Statue tritt erst recht hervor, wenn man die vielen nackten und halbnackten Bildungen des zitherspielenden Apoll vergleicht, welche zum Teil sehr schön, aber für den Gott fast zu stark schwärmerische Hingebung und süfse Versunkenheit zeigen. Auch die weiche, ins Weibliche spielende Bildung der schwellenden Glieder durfte nur in der Umhüllung angedeutet werden; sie entspricht der Fülle der Gefühle, welche den Sänger bewegen.

Die grofse Menge der sonst erhaltenen Apollonstatuen geben den Charakter wieder, welchen Praxiteles seinem Sauroktonos aufgeprägt hatte: eines Epheben von schlanker Bildung, Kraft und Zartheit der Glieder vereinigend, zwischen Hermes und Dionysos die Mitte haltend. Der Ausdruck des schönen Ovals des Kopfes, welches durch den Aufsatz des Krobylos (s. »Haartracht«) häufig noch verlängert wird, zeigt geistige Anregung, doch mit Vermeidung einer Denkerstirn. Die Stimmung geht durch alle Variationen eines klaren, erhabenen und selbstbewufsten Sinnes bis zu der göttlich hohes Siegergefühl atmenden Statue im Belvedere des Vatican

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

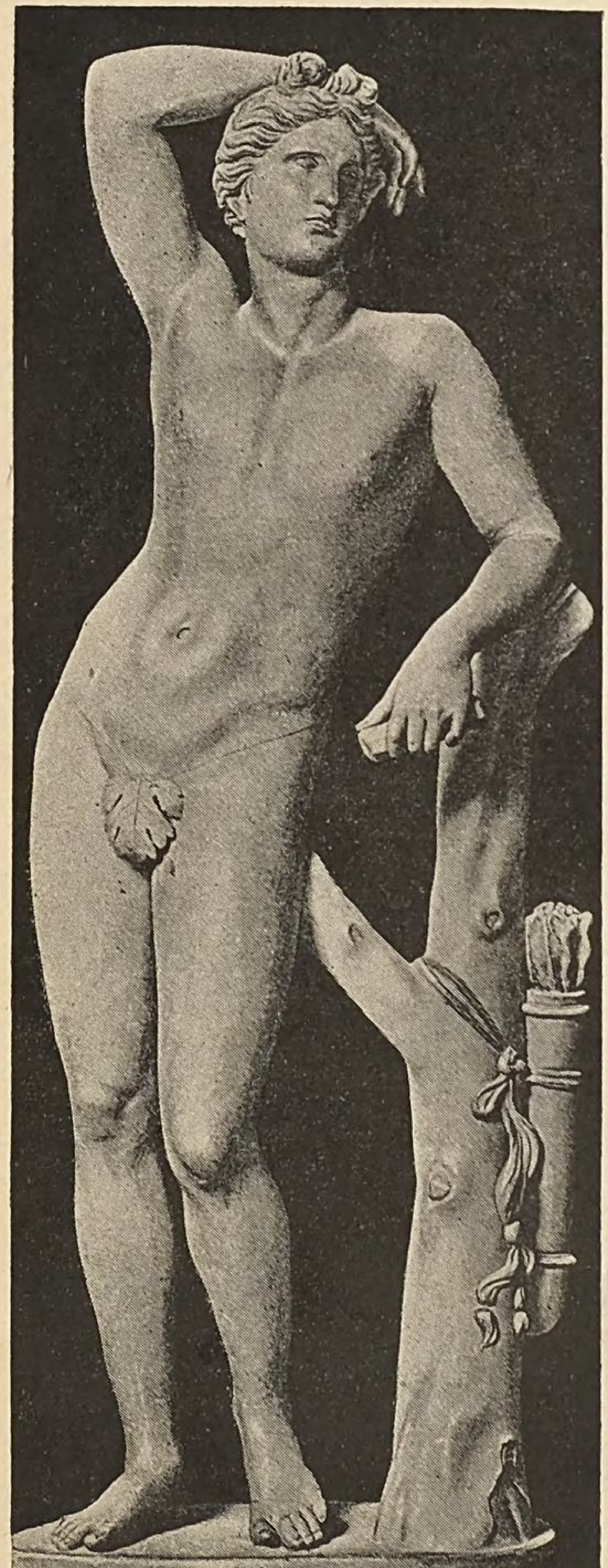
(welche in einem besonderen Artikel hier unten behandelt wird), und anderseits sinkt das Ideal des Gottes auch wieder oft zu einer spielenden und fast genrehafte Naivetät zeigenden Knabengestalt herab, aller Feierlichkeit und Würde bar. Die Zither ist hier nur mehr das Symbol friedlicher Heiterkeit; Pfeil und Bogen erscheint als harmloses Spielzeug. So schon beginnend im Sauroktonos, noch mehr aber im weltberühmten Apollino in Florenz (dessen Abb. 105 nach Photographie), der nicht vom ernsten Bogenkampfe, sondern nur von den Anstrengungen der Palästra ausruht.

Nach Lucian, Anach. 7, stand ein ganz ähnliches Bild im Lykeion, dem athenischen Gymnasium: τὸ ἄγαλμα ὁρᾷς, τὸν ἐπὶ τῇ στήλῃ κεκλιμένον, τῇ ἀριστερᾷ μὲν τὸ τόξον ἔχοντα, ἡ δεξιὰ δὲ ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς ἀνακεκλασμένη ὥσπερ ἐκ καμάτου μακροῦ ἀναπαυόμενον δείκνυσι τὸν θεόν. (Daher die aus Miſsverstand hervorgegangene Benennung eines lykischen Apollon). Die künstlerische Feinheit des Werkes schildert E. Braun, Vorschule d. Kunstm. S. 25: »Dadurch, daſs bei der Stellung, die vom Künstler zur Veranschaulichung behaglicher Ruhe gewählt ist, alle Muskeln des Leibes in eine ganz eigentümliche, nur in entgegengesetzter Richtung verlaufende Spannung geraten, wird die vielfach gegliederte Lebenskraft und die Gelenkigkeit des zarteren Alters schärfer hervorgehoben, als dies selbst bei Schilderungen der heftigsten



104 Der palatinische Apoll. (Zu Seite 98.)

Bewegung möglich ist. Die Linien aber, welche die verschiedenen Teile des Leibes begrenzen, zeigen so lieblich harmonische Schwingungen, dafs man



105 Apollino. (Zu Seite 99.)

Akkorde der anmutreichsten Musik zu vernehmen, aus dem Reiche der Töne aber plötzlich in die Körperwelt versetzt zu sein meint. Wir erblicken den Gott in seinem Wachsen; er reift seinem hohen Berufe entgegen, der sich bald in doppelter Weise offenbaren wird. Die Pfeile der Todesvernichtung und die versöhnenden Klänge der Leier sind beide seinen Händen anvertraut. Zorn und gnadenreiche Milde finden sich kaum in einem anderen Göttercharakter so nahe bei einander, wie in dem seinigen. Auch in unserem Marmorbilde, welches zu den auserlesenen Kostbarkeiten der Florentiner Tribuna gehört, begegnet sich eine anmutige Nachlässigkeit der ganzen Stellung mit einer Festigkeit des Wollens, das sich in den sicheren Blicken, die er vor sich hersendet, offenbart, in wunderbarem Kontrast.«

So fafsten denn die jüngeren Künstler die Macht des Apollon als eine innerliche Wirkung seiner geistigen Persönlichkeit auf, die kaum der dahin deutenden Attribute bedürfte. Die Aegis, deren er sich bei Homer bedient, trägt er selten auf Kunstwerken, seltener noch das Schwert (obwohl χρυσάωρ genannt), wohl nie vollständige Rüstung mit Panzer und Helm. Die Bekämpfung des Drachen Python durch Pfeilschüsse stellte der Bildhauer Pythagoras von Rhegion in einem bedeutenden Werke vor, Plin. 34, 59; die Gruppe wird mit Wahrscheinlichkeit in Münzen von Kroton erkannt (Wieseler, Denkm. II, 145), wo zwischen Apollon und der sich hoch aufringelnden Schlange ein mächtiger Dreifufs steht, um den Schützen und sein Ziel in angemessener Art zu trennen. Eine gröfsere Rolle spielt der Dreifufsraub, worüber im Art. »Dreifufs«. Seine Liebesverhältnisse mit Nymphen sowohl wie mit schönen Knaben sind verhältnismäfsig selten dargestellt; die Verwandlung der Daphne kommt als Statue nur einmal (Villa Borghese in Rom) vor; Fragmente im Lateran, Benndorf N. 412. Überhaupt ist Apollon vor allen die (in unserm Sinne) sittlichste Göttergestalt der Griechen, dem Unziemliches nachzusagen selbst die Komiker sich selten getraut haben. Dennoch findet sich auch der Apollonskopf mit jenem Zuge ergreifender Sentimentalität, man möchte es eine Weltschmerzphysiognomie nennen, welche besonders einzelnen Seedämonen aus der Schule des Skopas anhaftet und wofür die Erklärung nicht sowohl in einem besonderen mythologischen Bezuge (man hat bei Apollon an die Trauer über Hyakinthos gedacht) zu suchen ist, als in der Stimmung des Künstlers und dem Reize, welchen die Darstellung unendlicher Wehmut ausübt. Unbewufst besingt in diesen Gestalten das hinsterbende Griechenvolk seine eigne Götterdämmerung. Der aus Panofka, Cabinet Pourtalès pl. 14 bekannte, hier in Abb. 106 nach Photographie vom Gipsabgufs wiedergegebene Kopf teilt die Wendung des Halses und den Haarputz mit der belvederischen Statue, steht aber sonst in stärkstem Gegensatze zu dieser. Mangel an Kraft in den weichen Formen des Untergesichts und das sehnsüchtig schmerzliche Aufziehen der Augenbrauen

verraten ein Vorwiegen des zarteren Seelenlebens; mädchenhaft mutet die künstlich verengerte Stirn an, in welche die Löckchen sich herabringeln; aus den übervollen, verschwommenen Augen scheinen Thränentropfen hervorquellen zu wollen.

[»Die Urteile über den Ausdruck des Kopfes und dessen Entstehungszeit stimmen keineswegs überein. Nach Zoega ist jener ‚voller Milde‘ und zeigt zugleich etwas, ‚das sich dem bakchischen Enthusiasmus nähert‘. Wagner hebt die ‚finstere, strenge Miene‘ hervor. Hirt versetzte wegen ‚der Schärfe des Stiles‘ das Werk in das Zeitalter des Phidias. Ähnlich urteilen H. Meyer, der zuerst eine ‚Kopie eines besseren Originals von hohem Stile‘ erkannte, Panofka, welcher zuerst ein Bronzeoriginal vermutete, und Dubois. Nach Benndorf ist der Kopf mit seinem Ausdruck von ‚sanftem Ernst‘ und der ‚Ruhe eines stillen Gefühls von Mitleid und leiser Trauer‘, vor jener ‚merkwürdigen Wendung zum Sentimentalen‘ ungefähr von der Zeit Alexanders d. Gr. an undenkbar. — Helbig ist der Ansicht, daſs die Formen dieses Kopfes, ‚dessen Züge geradezu schmerzerfüllt erscheinen‘, vor allem die tiefe Einsenkung zwischen Nase und Augen, im ganzen der Kunstweise der zweiten attischen Schule entsprechen und der Typus als solcher daher dieser zuzuschreiben sein werde, die Stimmung aber, welche in dem Antlitze zu Tage trete, innerhalb der Kunst vor Alexander ohne irgend welche Analogie sei. — Schon früher hatte ich die Ansicht ausgesprochen, daſs das nicht originale Werk auf die Schule des Skopas zurückzuführen sei. Für die Ausführung desselben nach Alexander kann auch die Behandlung des Haares veranschlagt werden.« Wieseler zu Apollon, Denkm. II, 123.] Man vergleiche den ähnlichen Kopf Mon. Inst. X, 19.



106 Apollon Pourtalès. (Zu Seite 100.)

Von den vielen, ursprünglich lokalen Attributen Apollons, welche weitere Geltung erlangten, ist die Palme auf Delos zu nennen, welche Leto bei der Geburt umfaſste; bei der Epiphanie des Gottes ist sie Kennzeichen des Ortes. So fliegt Apollon, von einem Schwane getragen, lorbeerbekränzt und die Zither spielend auf einem Vasenbilde heran (Tischbein anc. vases II, 12); delische Jungfrauen erwarten ihn mit Zitherspiel und Tanz; ein Satyr mit Thyrsusstab, der ihm eine Binde reicht, soll hier nur lebendige Andeutung der Festlust geben. Der Schwan sitzt auch zu Füſsen des Sängers Apollon. In Delphi tritt natürlich der Lorbeer für die (südlichere) Palme ein, dazu der Dreifuſs und der Omphalos, das geschickteste Zaubermittel einer diplomatischen Priesterschaft. Der Nabelstein, ursprünglich wohl das Sinnbild des Gottes selbst, halbeiförmiger Gestalt, wird zum geweihten Bätyl, das man mit Öl begieſst und mit einem Netze von Wollbinden (ἀγρηνόν Hesych.) umhängt. Apollon sitzt auf oder an ihm, auch wohl daneben die pythische Schlange, so z. B. Wieseler, Alte Denkm. II N. 137, wo das Fell eines geopferten Widders darüber gebreitet ist (ein Διὸς κώδιον), der Gott also als Sühn- und Heilgott erscheint. In dieser Beziehung sind typisch die Vorstellungen der Orestes-Sage (s. Art.). Anderseits wird auch der Dreifuſs zum Sitze des Gottes, dessen altertümliche Form als heiliges Gefäſs der Veränderung nicht unterworfen ist. Ursprünglich für den Gebrauch der Küche bestimmt, als Braukessel (ἐμπυριβήτης), wird er für den Tempelgebrauch in Delphi zweckmäſsig umgestaltet, daſs die Pythia darauf sitzen kann (O. Müller in Böttigers Amalthea I, 124), daher die auf Kunstwerken abgebildeten Dreifüſse für die Küche unbrauchbar sind und nur als heilige Schaugeräte gelten können. Sie enthalten im oberen Teile einen beweglichen Einsatz (ἠχεῖον genannt, lat. *cortina,* ein Wort, welches die alten Erklärer sehr plagte), darüber einen Deckel (ὅλμος), auf welchem die orakelgebende Pythia saſs; s. Hermann, Gottesd. Alt. § 40, 10. Eine einfache Darstellung mit der

cortina auf der hier (Abb. 107) folgenden römischen Münze (Cohen méd. cons. pl. XI Cassia 10) zeigt ihn mit Wollenbinden umhangen.



107

Auf Vasenbildern, Münzen und sogar statuarisch erscheint nun mehrfach Apollon selbst auf dem Dreifufs sitzend, sogar auf einem geflügelten Dreifufse, der über das Meer fährt, wie wir dies auf einer schönen Hydria des gregorianischen Museums im Vatican finden (Abb. 108 aus Elite céramogr. II pl. 6). — Auf dem Dreifufse, der kaum die Hauptbestandteile zeigt (die Ringe, welche zum Tragen dienen, sind hier als Sitzlehne behandelt), aber mit grofsen Flügeln versehen ist, schwebt Apoll mit Ärmelchiton und Mantel bekleidet, lorbeerbekränzt, Köcher und Bogen zusammengebunden auf dem Rücken tragend, die Zither mit der Linken rührend über die Fluten des Meeres dahin. Delphine schiefsen vor und hinter ihm in die Wellen, eine Anspielung auf seinen Beinamen Delphinios (vgl. Hymn. Hom. Apoll. Pyth. 222 ff. 316 ff.). Es ist wohl keine Frage, dafs hier das Orakel des Gottes als Kolonien gründend und aussendend gedacht wird. Apollon ist zwar mit den ihm eigentümlichen Waffen gerüstet, aber die Harmonien der Zither genügen zu glücklicher Fahrt; ihre Rhythmen (νόμοι) sind ja zugleich die Normen der staatlichen Ordnung. So schwebt auch der mythische Gründer von Tarent auf dem Delphine (nach Geheifs des Apollon) übers Meer, auf Münzen, und gab vielleicht Anlafs zur bekannten Arionsage.


108 Apoll auf dem Dreifufse segelnd.

Der dem Apollon geheiligte Greif, eine geflügelte Rofsgestalt, aber mit Löwenkrallen und Adlerkopf, der eine zackige Mähne und einen scharfen krummen Schnabel zeigt, findet sich oft zu seinen Füfsen an Statuen, dient ihm auch als Wagengespann oder Reitpferd, kommt aber (aufser in der Sage vom Kampfe mit den Arimaspen) meist nur in dekorativer Verwendung vor; Welcker, Alte Denkm. II, 73; auf einer Vase Arch. Ztg. 1856 Taf. 86, 87. Zu den seltener erwähnten Attributen zählt das Reh, das aber sehr häufig auf archaischen Vasenbildern vorkommt, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 26 als Ausdruck des vom Lichtgott überstrahlten Sternenhimmels wegen Orph. fig. 7, 15: αὐτὰρ ὕπερθε νεβροῖο παναιόλου εὐρὺ καθάψαι δέρμα πολύστικτον θηρὸς κατὰ δεξιὸν ὦμον, ἄστρων δαιδαλέων μίμημ' ἱεροῦ τε πόλοιο.

Von den Altären Apollons, welche mit seinen Attributen geschmückt zu sein pflegen, haben wir S. 57 (Abb. 60) einen abgebildet. Ein hervorragender Thron des Gottes in Lansdowne abgebild. Mon. Inst. V, 28 vgl. Annal. Inst. 1851, 117.

Anstatt des Kampfes mit dem Drachen Python, der bildlich nur auf Münzen vorzukommen scheint, geben wir in Abb. 109 ein Vasenbild nolanischen Stiles (rotfigurig) nach Elite céramogr. II, 1, worauf Leto mit den beiden Kindern vor dem Ungeheuer fliehend erscheint. Die Variation der Sage, nach welcher Leto von Chalkis kommend in dem Felsenthale von Delphi dem Angriffe des Drachen ausgesetzt wird und mit Mühe hinter der heiligen Platane Schutz findet, erzählt Klearchos bei Athen. XV, 701; eine Erzgruppe in Delphi nahm darauf Bezug. Von Euphranor erwähnt Plin. 34, 77 eine berühmte Gruppe: *Latona puerpera Apollinem et Dianam infantes sustinens*, vielleicht in derselben Situation; spätere Münzen von Ephesos u. a. haben die Scene ebenfalls erhalten, welche danach also beliebt war. Auf unserem Bilde erinnern die höchst einfach getürmten Felsen und der in gewaltigen Ringen sich aufbäumende Drache an Bilder vom Kampfe des Kadmos. Mit Letos Erschrecken kontrastiert sehr schön die Unbefangenheit der Kinder, welche ohne Arg die Hände nach dem Untiere ausstrecken. Artemis ist von dem Bruder durch kleine Ohrringe und den Haarputz (κεκρύφαλος) unterschieden.

Andre Bilder Apollons finden sich unter »Marsyas«, »Thamyris«, »Hermes«. Clarac Musée pl. 474—496 hat 116 Apollonstatuen abgebildet.

Eine reiche Zusammenstellung von auf Apollon bezüglichen Vasenbildern bietet Elite céramogr. II; so die schöne Epiphanie auf Delos pl. 42, und sein Abschied von Delphi, um auf dem Greifen die Hyperboreer heimzusuchen (ἀποδημία) pl. 44; auf dem Dreifuſs sitzend pl. 46. Er erschieſst Tityos, welcher Leto hat angreifen wollen pl. 55—57. Ein ander Mal hat der Frevler Leto schon gepackt und in die Höhe gehoben, als Apollon und Artemis (die oft zugegen ist) herbeieilen, Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 22. Auf dem schönen Innenbilde einer Schale holt Apollon gegen den auf die Knie gesunkenen Tityos mit dem Schwerte aus, Leto hebt den Sternenschleier; Gerhard, Trinkschalen I Taf. C. Apollon ringt mit Tityos zwischen zwei Palmen, Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 70, 4.

Unter den mythischen Beziehungen, welche Apollon mit anderen Göttern verknüpfen, ist für künstlerische Darstellungen keine so interessant, als sein Verhältnis zu Dionysos, welcher in Delphi bekanntlich durch den Festcyklus des Jahres mit ihm eng verbunden war. Zu Anfang Winters zieht Apollon aus seinem Heiligtume fort zu den Hyperboreern, und dann herrscht zu Pytho während des harten Winters, wo das Orakel schweigt und die Stürme auf dem Parnaſs brausen, Dionysos mit seinen Thyiaden, welche auf den Höhen des Gebirges den Dithyramb ertönen lassen und nächtliche Geheimdienste feiern.

Im Frühjahr aber kommt, durch Lieder gerufen und auf Schwanenfittigen getragen, der Herr des Lichtes zurück, wie Alkäos (bei Himerios) sang; s. Preller, Griech. Myth. I, 191. Diesen Moment vergegenwärtigt in geistvoller Weise ein schönes in Kertsch gefundenes Vasenbild (hier, Abb. 110, nach Compte-rendu 1861 Taf. IV), dessen Inhalt Brunn, Troische Misc. III, 213 zusammenfaſst als das feierliche Bündnis zwischen Dionysos und dem in Delphi einziehenden Apollon. Der ältere Gott, hier bärtig, epheubekränzt, angethan mit reichverziertem Obergewande, hochgestiefelt, das Thyrsosscepter aufsetzend und in dieser Erscheinung an die Bilder orientalischer Könige erinnernd, reicht mit freundlicher Herablassung dem jungen Mitherrscher die Rechte, zur Schlieſsung und Bekräftigung des Vertrages (vgl. oben S. 7).



109 Der Drache Python. (Zu Seite 102.)

Apollons Körperbildung ist ephebenartig jugendlich, seine Haltung schüchtern, sein lorbeerumwundenes Haupt geneigt, in dem herabgesunkenen Himation ist die warme Jahreszeit angedeutet, wie bei Dionysos in der vollen Bekleidung der Winter. Während Dionysos fest steht, zeigt Apollons linker Fuſs noch die Bewegung der Ankunft bei der groſsen Palme, welche weniger als der Omphalos im Vordergrunde das Lokal bezeichnet. Satyrn und Bacchantinnen zeugen von dem hier getriebenen, zum Teil noch fortgesetzten Saitenspiel, Cymbellärm und Tanz. Zur Linken steht der mit Binden geschmückte Dreifuſs; im Vordergrunde aber, wo man des jungen Gottes Ankunft noch nicht gewahr



110 Apoll und Bacchus in Delphi. (Zu Seite 103.)

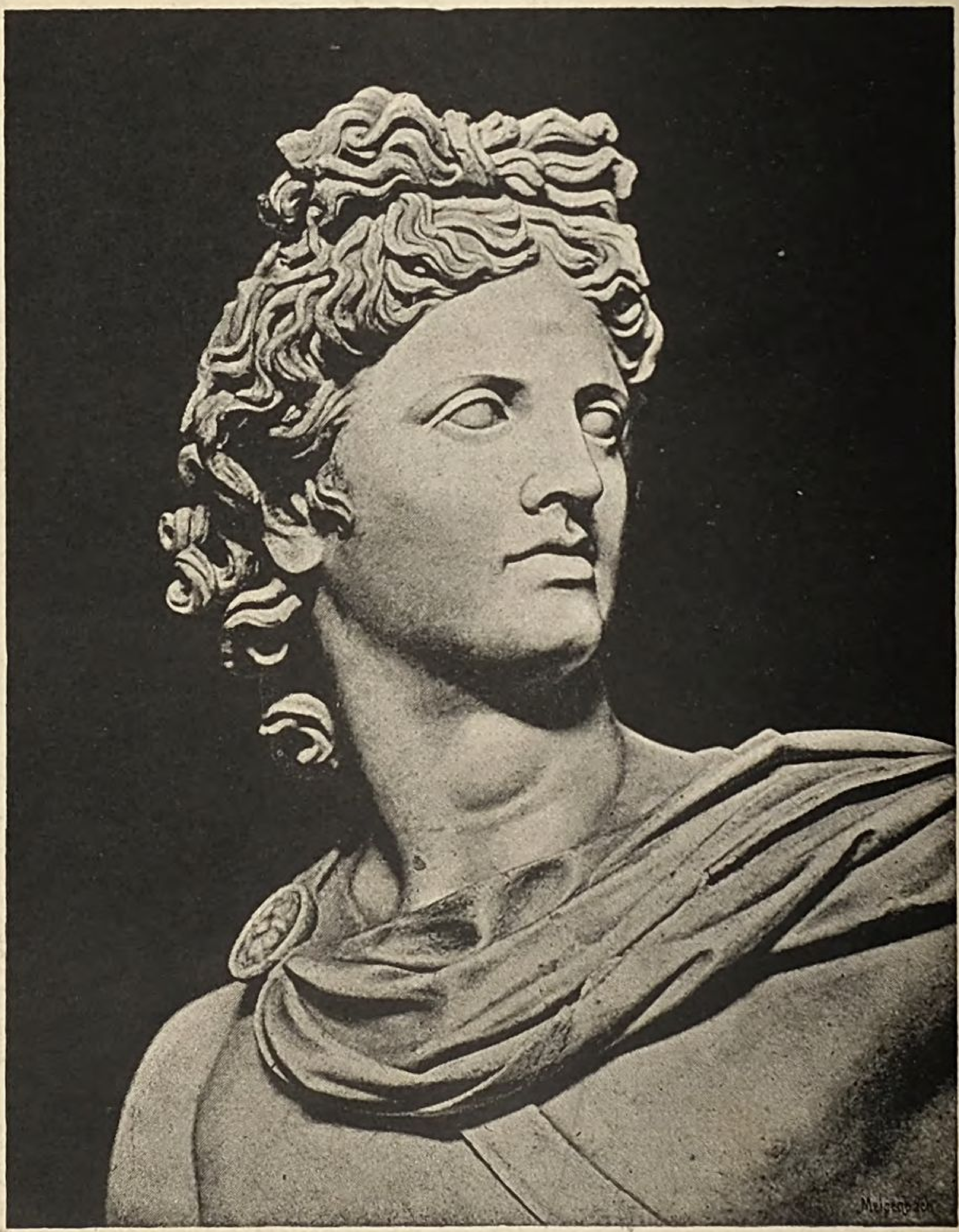
geworden ist, spielt der Satyr die Doppelflöte weiter, während die ihm links entsprechende geschmückte Frau ein gesticktes Kissen auf dem, wie es scheint, für den erwarteten Gott bestimmten Lehnsessel zurecht legt. Wohl mit Absicht sind hier die bacchischen Frauen auch mit dem apollinischen Lorbeer geschmückt, um die innere Einigung beider Götterdienste recht zur Anschauung zu bringen. Vgl. Arch. Ztg. 1876, 185 ff. Andre Bilder, ebendas. 1865, 97 u. 112 vorgeführt und besprochen, zeigen Apollon an seinem Orakelorte sitzend und von Bakchanten umgeben, welche auch wohl Hermes zu ihm heranführt. Über die in Athens bester Zeit vollzogene und fruchtbringende enge Verbindung beider Gottheiten bemerkt treffend L. Weniger a. a. O.: »Der apollinische Dreifufs, gleichsam das Wahrzeichen von Delphi selbst, war Siegespreis für dionysische Feste geworden, Apollons Sänger widmeten dem Dionysos ihren Dienst, Dionysos selbst veranlafste musische Schöpfungen: was lag näher, als auch ihm musische Kraft und apollinisches Wesen zuzuschreiben? Somit wird es klar, was Paus. I, 2, 4 berichtet: Διόνυσον δὲ τοῦτον καλοῦσι Μελπόμενον ἐπὶ λόγῳ τοιῷδε, ἐφ' ὁποίῳ Ἀπόλλωνα Μουσηγέτην, und von welcher Bedeutung



111 Apoll von Belvedere. (Zu Seite 106.)

das Ansehen des Dionysos Melpomenos in Athen war, beweisen auch die Priesterinschriften auf den Marmorsesseln des Dionysos-Theaters zu Athen.« [Bm]

Apollon. Die bekannteste Statue des Apollon, welche gleichzeitig auch eine eigenartige kunstgeschichtliche Stellung einnimmt, ist die des Apollon von Belvedere. Die Marmorstatue wurde am Ende des 15. Jahrhunderts zu Antium, einem Lustorte der römischen Kaiser bei Rom, gefunden und ist jetzt im Belvedere des Vatican aufgestellt. Dieselbe ist kein Originalwerk, sondern eine sehr getreue Kopie eines Bronzeoriginales, wie die Behandlung des Körpers, des Gewandes, besonders aber der Haare anzeigt (Abb. 111 und 112 nach Photographien). Die Bronze bedurfte nicht der Stütze des Baumstammes, der die Marmortechnik nicht entraten konnte, wodurch die Lebendigkeit des Originales etwas beeinträchtigt wird. Die früher viel besprochene Restauration der Statue ist jetzt durch den Vergleich einer kleinen Bronze in Petersburg (Publ. von Stephani, Apollon Boëdromios, Petersb. 1860) sicher gestellt. Apollon trug in der vorgestreckten Linken die Aigis, die Rechte war leer, doch sind die Finger derselben nicht so theatralisch gespreizt, wie in der jetzigen Restauration, zu denken, sondern leise gebogen, wie denn auch der falsch zusammengesetzte rechte Arm ursprünglich mehr gebogen und dem Körper mehr genähert war. Der Gott, dessen Mienen Selbst- und Siegesbewufstsein zeigen, tritt uns hier nicht entgegen als der zarte weiche Gott des Gesanges, der Vorsteher der Musen, sondern als der



112 Kopf des Apoll von Belvedere.

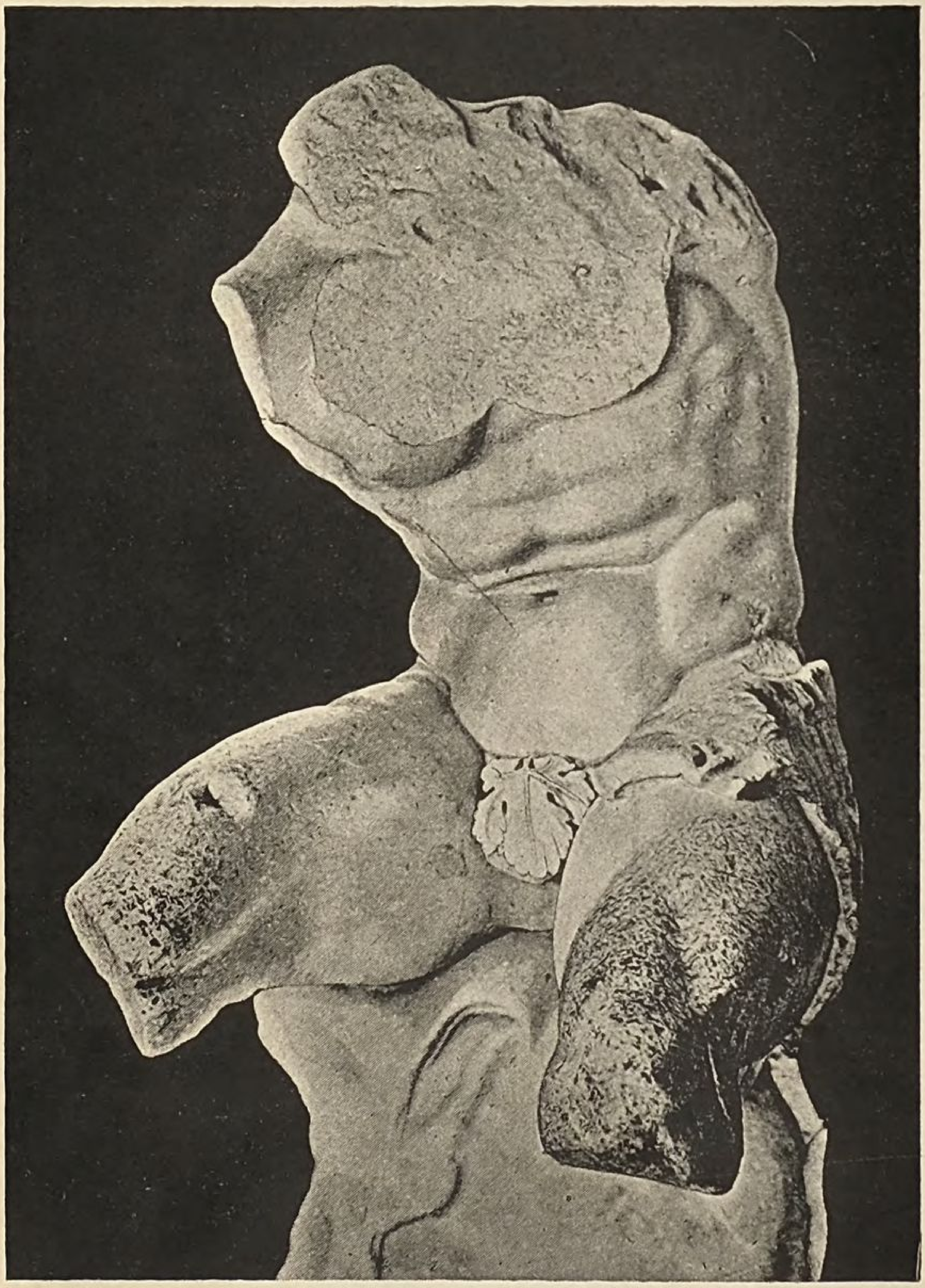
kriegerische, zürnende, der im Vorüberschreiten durch die Aigis die Schlachtreihen der Feinde niederwirft. Mühelos schreitet er die Reihen ab, sie gewissermaſsen aufrollend, nur sich des Erfolges vergewissernd, indem das Auge nicht der Bewegung des Armes folgt, sondern etwas hinter demselben zurückbleibt. Den Proportionen nach gehört das Werk in die Zeit nach Lysippos, und es ist eine ansprechende Vermutung, das Original sei aufgestellt worden nach dem Angriffe der Gallier im Jahre 278 v. Chr. auf Delphi, bei welcher Gelegenheit der Gott durch sein persönliches Erscheinen die Barbaren von seinem Heiligtume zurückscheuchte. Man hat die Statue in Zusammenhang bringen wollen mit der bekannten Artemis von Versailles und einer bewegten Athenestatue im capitolinischen Museum, so daſs alle drei gegen einen gemeinsamen Feind, nämlich die Gallier, ankämpfen (vgl. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. II, 317 ff.), doch ist diese Vermutung zum mindesten problematisch. [J]



113 Der farnesische Stier. (Zu Seite 108.)

Apollonios.

1. Apollonios und Tauriskos, Bildhauer von Tralles in Karien, die Meister der unter dem Namen des farnesischen Stiers bekannten Marmorgruppe (Plinius N. H. XXXVI, 33), welche früher in Rhodos stand, zu Augustus' Zeiten nach Rom gebracht wurde, im 16. Jahrhundert in den Thermen des Caracalla zu Tage kam und jetzt das Museum zu Neapel schmückt (Abb. 113 nach Photographie). Dargestellt ist das Ende der Dirke (s. Art.). Zethos und Amphion haben Dirke an die Hörner eines Stieres gebunden, um sie von demselben schleifen zu lassen. Amphion, als der sanftere, charakterisiert durch die Leier, dessen Knie Dirke flehentlich umfafst, packt den Stier beim Kopfe, während Zethos mit der Rechten den um die Hörner gelegten Strick hält, mit der Linken aber Dirkes Haar fafst, um sie von Amphion loszureifsen. Der Strick lag der Dirke ursprünglich nicht um den Hals, sondern unter der Brust. In letzteren beiden Punkten irrt die Restauration der Gruppe, die in der Beschreibung gegebene Berichtigung beruht auf dem Zeugnis eines in Neapel befindlichen antiken Cameo. Im Hintergrunde steht Antiope, die Mutter der strafenden Jünglinge, in ziemlich ruhiger Haltung. Die Basis ist landschaftlich belebt, und der Kithairon, der Ort der Handlung, ist im Vordergrunde personifiziert als Schäfer dargestellt. Der Hund wird der des Zethos sein. Die Ciste neben Dirke weist darauf hin, dafs die Katastrophe ein dionysisches Fest unterbrochen hat.



114 Hercules-Torso von Belvedere. (Zu Seite 109.)

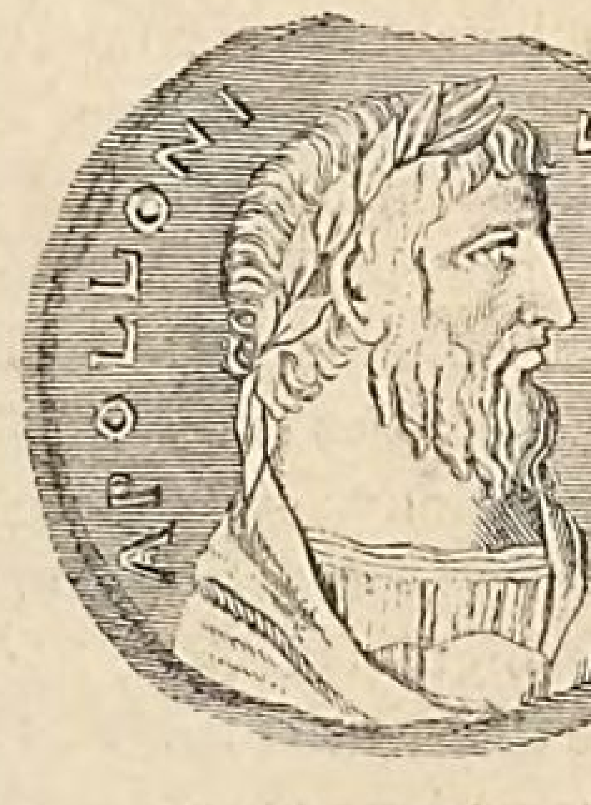
Mit keinem anderen Werke ist das unsere, innerlich wie äufserlich, so verwandt, wie mit der Laokoongruppe. Schon dadurch wird äufserlich zwischen beiden eine Parallele hergestellt, dafs auch vom Stier durch Plinius berichtet wird, er sei »*ex eodem lapide*« gemacht, was aber hier ebensowenig wie beim Laokoon einfach materiell zu verstehen ist, sondern vielmehr auf die Darstellung der Scene »in geschlossener Gruppe« deutet. Auch in unserer Gruppe ist die Komposition eine äufserst kühne, bewundernswerter vielleicht noch als beim Laokoon, da letzterer nur für den Blick von einer Seite berechnet ist, erstere aber für den Anblick von allen Seiten, obgleich der Standpunkt, von dem aus man Dirke im Vordergrunde hat, wie in unsrer Abbildung, als der vom Künstler bevorzugte zu bezeichnen ist. Geistig genommen, ist das Bestreben der Künstler beider Gruppen dasselbe: Darstellung der momentansten Erscheinung des rein physischen Pathos, welches jedoch hier, im Gegensatz zum Laokoon, selbst durch die flehende Geberde der Dirke in keine höhere ideale Sphäre gehoben wird, durch das ruhige Verhalten der Antiope sogar bis an das Abstofsende grenzt. Wir sehen einfach die Exekution eines schwachen

Weibes durch zwei kräftige Henkersknechte. — Dafs die Gruppe vor die römische Kaiserzeit fällt, wird durch den Umstand klar, dafs sie vor der Zeit des Augustus in Rhodos stand. Das Werk wird von allen in die alexandrinische Zeit versetzt, selbst von denen, welche die Entstehung des Laokoon in römischer Zeit annehmen. Unsere Künstler waren vielleicht auch in Pergamon (s. Art.) thätig.

2. Apollonios, Bildhauer, Sohn des Nestor, von Athen, ist nach der Inschrift der Künstler des durch Winckelmanns Hymnus weltbekannten Heraklestorso im Belvedere des Vatican (Abb. 114 nach Photographie). Gefunden wurde das Werk unter Julius II beim Theater des Pompejus in Rom und ist wahrscheinlich als Schmuck dieses Gebäudes angefertigt worden, indem der paläographische Charakter der Inschrift das Werk in die Zeit der Erbauung desselben verweist. Über die Restauration des im Altertume schon verstümmelten und wieder hergestellten Werkes gehen die Ansichten weit auseinander. Die wahrscheinlichste ist die, dafs der Held leierspielend dargestellt war, indem er die auf dem linken Schenkel stehende Leier oben mit der Linken hielt, während die Rechte in die Saiten griff. (Vgl. Petersen, Arch. Ztg. 1867 S. 126 ff.) Dem Werke liegen wahrscheinlich ältere und zwar lysippische Motive zu Grunde.

Das Kunstwerk nimmt einen hervorragenden Platz ein innerhalb einer Richtung der antiken Plastik, welche man neuerdings mit dem Namen der attischen Renaissance zu bezeichnen pflegt. Diese Renaissance blühte in Athen zuerst, dann in Rom von der Mitte des 2. Jahrh. v. Chr. bis in den Anfang der römischen Kaiserzeit. Das Hauptmerkmal derselben beruht darin, dafs die Künstler nicht durch neue künstlerische, der freien Phantasie entsprungene Schöpfungen glänzen, sondern dafs sie Werke älterer Zeit und grofsen Stiles frei reproduzieren, nicht einfach kopieren, sondern unter Beibehaltung des Motives im grofsen und ganzen eine Neuschöpfung versuchen, welche teilweise dem veränderten Geschmacke der Zeit, teilweise den eigenen verringerten Kräften angepafst ist. So kommt es, dafs allen Werken dieser Richtung trotz grofser, idealer Anlage eine gewisse Neigung zur Herabmilderung des Grofsen, Majestätischen zum Milden, Zarten anhaftet, dann aber eine der Anlage gemäfse Durchbildung des Einzelnen fehlt. In letzterer Beziehung begnügte sich der Künstler mit der Wiedergabe seines eignen Könnens, welches allerdings immerhin noch ein ganz staunenswertes ist, aber dennoch die heutige Kritik nicht mit Winckelmann übereinstimmen läfst, dem freilich Skulpturen echt griechischen Meifsels, wie die Gruppen aus den Parthenongiebeln, zum Vergleiche nicht zu Gebote standen. Dasjenige Leben, die Frische, wie bei diesen Werken, dürfen wir deshalb hier nicht erwarten, und dennoch erscheint die ganze Richtung als eine erfreuliche, weil durch sie die ideale griechische Kunstübung, wenn auch abgeschwächt, eine Zeit lang weiter getragen wurde. [J]

Apollonios von Tyana. Der bekannte Neupythagoreer und Wunderthäter erscheint mit würdevollem Antlitze, langbärtig und lorbeerbekränzt auf einem Contorniaten, dessen Avers den Sieger mit der Palme auf einem Viergespann zeigt (Abb. 115, nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 17, 4). An der Authentizität des Bildnisses ist nicht zu zweifeln, da er schon bei Lebzeiten sehr gefeiert war und Jahrhunderte hindurch seine Züge bekannt gewesen sein müssen, so dafs der Kaiser Aurelian ihn im Traume erkannte, wie Vopiscus erzählt: *norat vultum philosophi venerabilis Aurelianus, atque in multis ejus imaginem viderat templis.* Alexander Severus stellte im Lararium (der Hauskapelle) sein Bildnis neben dem Christi und Abrahams auf, vgl. Ael. Lamprid. c. 29. Hiernach ist es glaublich, dafs unerkannte Exemplare sich noch in unseren Sammlungen befinden. [Bm]



115

Apotheken im heutigen Sinne kennt das Altertum nicht, da die Ärzte in der Regel ihre Medikamente selbst bereiteten (vgl. »Ärzte«); etwas ähnliches aber waren die Läden der φαρμακοπῶλαι, der Droguenhändler, welche Medikamente aller Art, Gewürze, Spezereien, Farben u. dergl. feilhielten und sich vielfach mit den μυροπῶλαι, den Salbenhändlern (vgl. »Salben«) berührten, die zum Teil die gleichen Artikel verkauften. Der Droguenvorrat dieser Händler war sehr reichhaltig und mannigfach, aber vielfach auch gefälscht; es mag mit der Unredlichkeit dieser Kaufleute zusammenhängen, dafs bei den Römern *pharmacopola* im speziellen einen herumziehenden Quacksalber bedeutet (vgl. Hor. Sat. I, 2, 1), während die Droguenhändler je nach ihrer Hauptbranche als *thurarii, aromatarii, pigmentarii* etc. bezeichnet werden. Vgl. Marquardt, Privatleb. der Römer S. 758 ff. [Bl]

Apotheosis. Die Erhebung eines Menschen zum Range der Gottheit unter den Griechen kann bei näherer Betrachtung lange nicht so auffällig sein, wie es unserem modernen Gefühle anfänglich vorkommt. Denn da bei der Vielgötterei jede einzelne Gottheit des für uns wesentlichen Begriffes der Einzigkeit und damit auch der Unbegrenztheit ihrer ontologischen Eigenschaften ermangelt, so bleibt selbst neben dem Superlativ der letzteren stets noch

genügender Raum für zahlreiche Stufen in jedem der nach gröbster Erfahrung getrennten Naturgebiete übrig, um die zunächst in lokaler Beschränkung gefafsten Dämonen aufzunehmen, deren Zahl an sich ein Gedränge verursacht. Wenn ferner der Stammgott häufig als Urheber des hervorragendsten Geschlechtes angesehen wird, wenn jeder, auch der höchste Gott, mit sterblichen Weibern sterbliche Söhne zeugt, so kann auch die Vergötterung an sich kaum befremden, zumal wenn greifbares Verdienst um die Mitmenschen, eine vielfach empfundene Wohlthat hinzukommt. So lebten in der Auffassung des griechischen Volkes (wobei wir natürlich den Vorwurf euhemeristischer Deutung für uns selbst abweisen) Herakles und die Dioskuren, selbst Asklepios und Dionysos, auf welche sich mit vollem Rechte Horaz beruft, wenn er die Apotheose seines Kaisers besingt (Od. 3, 3, 9): *Hac arte Pollux et vagus Hercules enisus arces attigit igneas, quos inter Augustus recumbens purpureo bibit ore nectar* etc. Das Übergewicht der materiellen Mächte im politischen und im privaten Leben gegen das Ende des peloponnesischen Krieges trieb zuerst asiatische Griechen dazu, den Lysander als einen Gott zu verehren (Plut. Lys. 18) und ihm Päane zu singen, annoch eine vorübergehende Erscheinung. Bei Alexander wird die Einwirkung des Orients und die Berücksichtigung seiner Anschauungen fühlbar; doch selbst die oppositionellen Spartaner dekretieren auf seine Zumutung nur: ἐπειδὴ Ἀλέξανδρος βούλεται θεὸς εἶναι, ἔστω θεός, Aelian. V. H. 2, 19. Aber unter den Ptolemäern wird die göttliche Verehrung der Herrscher, in Anknüpfung an die Religion und Politik der Pharaonen, zur Staatsmaxime erhoben und systematisch ausgebildet. Vgl. Welcker, Griech. Götterl. III, 300 ff. Von Ägypten hat schon Cäsar vieles, noch mehr Octavian gelernt, dessen bewufste Strebungen in diesem Punkte in Horazens und Virgils Äufserungen reflektiert vorliegen. Bemerkenswert ist im ganzen dabei nur, dafs das abstrakte Wesen der römischen Volksreligion einer Vergötterung der Lebenden oder jüngst Verstorbenen weit weniger Entgegenkommen bot, als die griechische; denn Romulus-Quirinus enthält wohl nur eine im Staatsinteresse (vielleicht unter griechischem Einflusse) erfundene Umkehrung des ursprünglichen Verhältnisses. Freilich waren die römischen Grofsen längst so weit gräcisiert, dafs ihre eigene Götterweihe in asiatisch-griechischen Provinzen blofs als selbstverständliche Huldigung aufgefafst ward, Cicero Quint. fratr. I, 1, 31: *in istis urbibus — tuas virtutes consecratas et in deorum numero collocatas vides*, daher man sich über Kaisermünzen mit der *Clementia Caesaris* nicht zu wundern braucht. Nach der gründlichen Behandlung des Kaiserkultus und seiner Geschichte bei Preller, Röm. Myth. 770—796 ist zur Erläuterung bildlicher Darstellungen nur auf das Ceremoniell hinzuweisen, welches sich wahrscheinlicher Weise ebenfalls im Anschlufs an den Orient ausbildete. Die *consecratio* (Sueton. Dom. 2; Tac. Ann. XIII, 2) wird ausführlich beschrieben von Herodian IV, 2 beim Tode des Septimius Severus, ebenso von Dio Cass. 74, 4 bei Pertinax, und mit einigen Abweichungen 56, 33 und 42 bei Augustus. Nach der Trauerfeierlichkeit auf dem Forum (welche die frühere *laudatio* ersetzt) findet auf dem Marsfelde die Verbrennung der Leiche statt und zwar in einem turmartigen Gebäude von vier Stockwerken (ähnlich schon bei Hephaistion und Alexander selbst), welches auf einigen Münzen abgebildet ist (z. B. Cohen, descr. monnaies impériales II, pl. 13 und III, 5, 28). Auf der Spitze dieses Leuchtturmes (φρυκτωρεῖον, φάρος Herodian.) war ein Adler angebunden, den man beim Brande lösen und auffliegen liefs, um den unsterblichen Teil des Kaisers zum Himmel zu tragen. So schwebt der Kaiser Titus selbst auf dem Adler empor, in einem Bilde seines Triumphbogens (ähnliches Millin. G. M. 677*, 680, 681, 684); feiner symbolisch ist die Darstellung auf dem Fufsgestell der Säule des Antoninus Pius (abgebildet Wieseler, Denkm. I, 394), wo Kaiser und Kaiserin, von dem geflügelten Genius der Ewigkeit getragen, emporschweben, während unterhalb rechts Roma mit dem Helm und an den Schild gelehnt neben erbeuteten Waffen sitzt, links halbbekleidet der Campus Martius an einem Obelisk gelagert ist. Nach Analogie dieses Bildes ist auch das vom Triumphbogen des Marc Aurel stammende, jetzt im Palast der Conservatoren auf dem Capitol bewahrte Relief zu deuten, auf dem die Apotheose der jüngeren Faustina in stark erhobenem Bildwerke sich zeigt. (Abb. 116.) Die ungünstige Aufstellung läfst in der Photographie die Schlagschatten allzustark wirken.) Der Scheiterhaufen ist hier zum Brandaltar geworden, der tragende Genius führt als Lichtgott nur eine grofse Fackel und bedarf kaum einer speziellen Benamsung. Unten rechts weist der hinterbliebene Kaiser mit dem Zeigefinger aufwärts dahin, wo bei geschlossenem Auge seine Gedanken weilen; der hinter ihm stehende kann wohl nur sein Sohn Commodus sein, während die links gelagerte halbnackte Figur den Campus Martius als das Übungsfeld der römischen Jugend (Hor. Od. I, 8, 3) personifiziert.

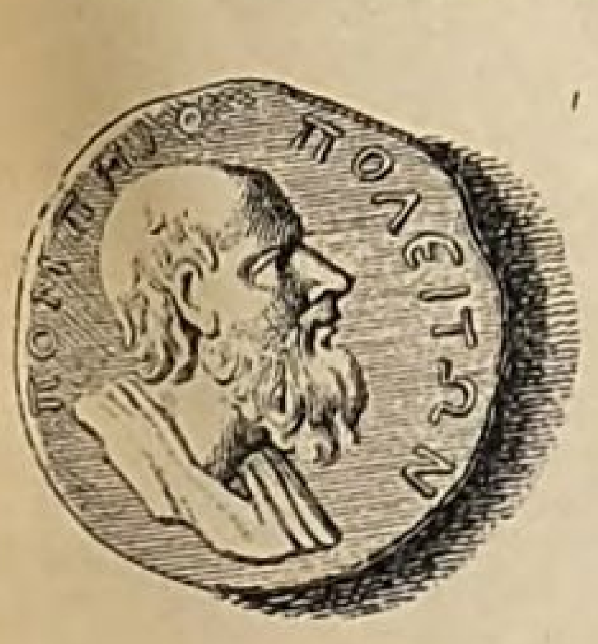
In äufserlich ähnlicher Weise ist die Apotheose Homers dargestellt auf einem Silbergefäfse aus Herculaneum, abgebildet Millingen Uned. mon. II, 13. Der Dichter, dessen Züge mehr mit einigen Münzen, als mit den Büsten stimmen, sitzt mit verhülltem Hinterhaupte (wie auch Faustina) auf dem Rücken des Adlers in ruhiger Haltung und Gesichtsausdruck. Seine rechte Hand ist an das bärtige Kinn gelegt,

die linke, eine Schriftenrolle haltend, umfafst den Hals des Adlers, der mit ausgebreiteten Schwingen aufsteigt. In den das ganze Feld füllenden grofsen Arabesken aus Blumenranken sitzt links die Ilias, rechts die Odyssee im kurzen Chiton und mit Stiefeln; jene gerüstet mit Helm, Schild, Speer und Schwert, diese nur mit dem Schwerte, in der Linken ein Ruder, mit der Rechten das Haupt stützend, welches mit dem spitzen Schifferhut des Odysseus bedeckt ist. – Übrigens kommen auch frei erfundene Variationen in den Darstellungen vor. Augustus schwebt auf dem Pariser Cameo (s. »Steinschneidekunst«) auf einem Flügelrofs in den Himmel. Romulus wird auf einem späten Diptychon (Millin G. M. 659) von Sturmwinden in den Himmel gehoben, während sein Genius mit Viergespann vom Scheiterhaufen auffährt und zwei Adler emporfliegen, gleichzeitig aber er selbst als Mensch noch in seinem Palaste sitzt. Die Kaiserin Julia Domna schwebt auf einem Pfau (als Juno) empor auf einer Münze, Millin G. M. 683. — Über das Relief, welches gewöhnlich die Apotheose des Homer genannt wird, s. »Archelaos«. [Bm]



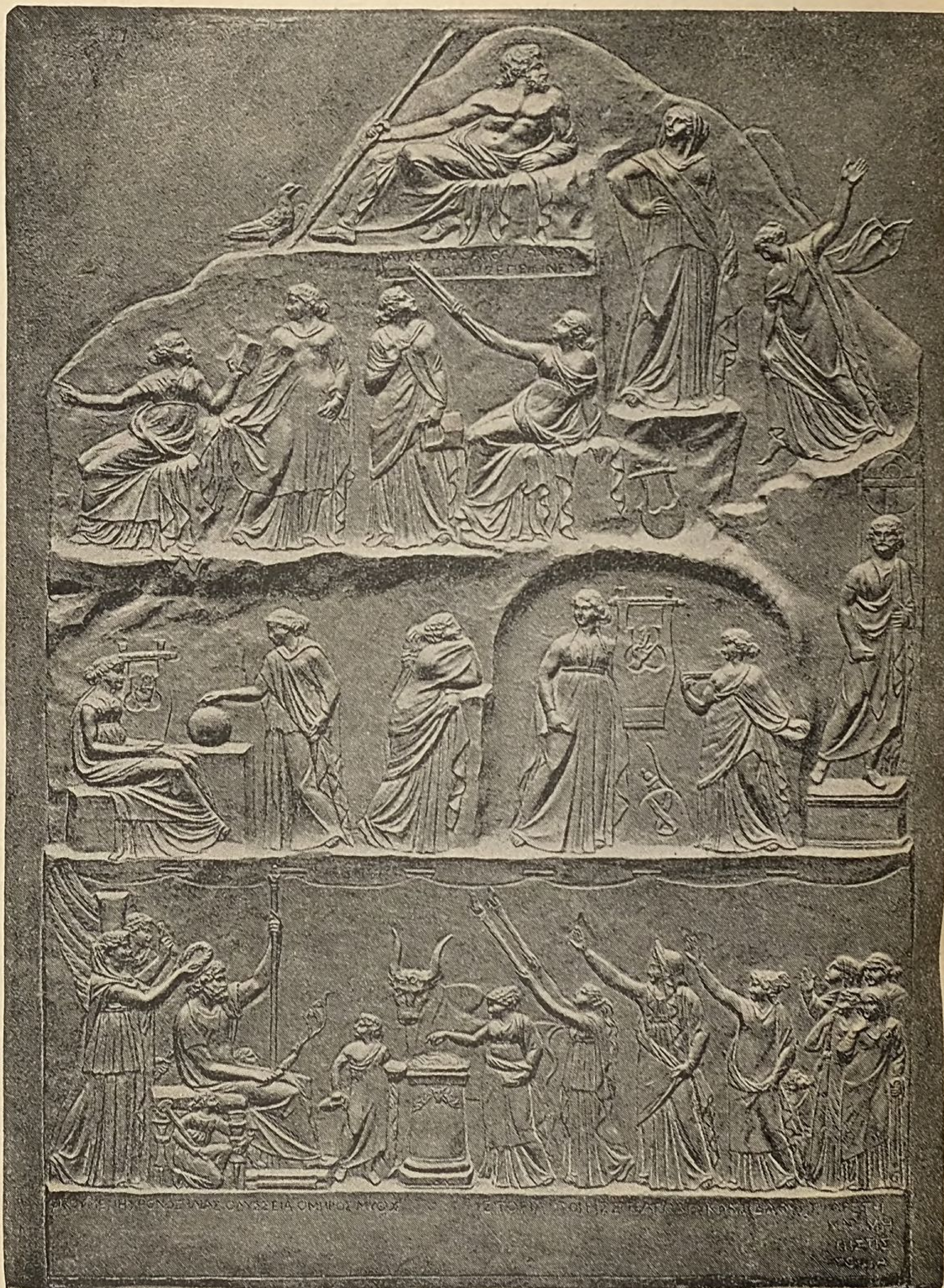
116 Apotheose der Kaiserin Faustina. (Zu Seite 110.)

Aratos, der Dichter von Soloi in Kilikien, ist abgebildet auf einer späteren Münze dieser Stadt, deren Revers den Philosophen Chrysippos zeigt. Die Identität beider wird schon so ziemlich dadurch erwiesen, dafs die Stadt Soloi nur diese zwei berühmten Männer hervorbrachte, und dafs aufser dem, was für Chrysippos spricht (s. »Chrysippos«), auch bei Aratos eine physiognomische Andeutung des himmelwärts gerichteten Blickes und gekrümmten Nackens mit einer Äufserung des Sidon. Apollin. IX, 9 vortrefflich stimmt: *quod per gymnasia pingatur areopagitica vel prytanea curva cervice Zeuxippus, Aratus panda.* Visconti, Iconogr. gr. I, p. 93, III, p. 395. Wir geben die Münze nach dessen Suppl. pl. 57 N. 1 (Abb. 117). Die Legende ΘΚC bezeichnet das Jahr 229 der Ära von Pompejopolis. [Bm]



117

Archelaos, Sohn des Apollonios, von Priene, ist nach der Inschrift der Künstler der unter dem Namen des Apotheose des Homer bekannten, zu Bovillae gefundenen, jetzt im Britischen Museum befindlichen Marmorplatte (Abb. 118 nach Brauns galvanoplastischer Nachbildung). Dieselbe ist wahrscheinlich in den ersten Jahren der Regierung des Tiberius entstanden. Dargestellt ist ein Berg, auf dessen Spitze Zeus lagert. In zwei Streifen darunter sehen wir die neun Musen in zum gröfsten Teil auch sonst bekannten Typen, im untern derselben rechts eine Grotte, in dieser Apollon als Kitharoiden, ihm gegenüber eine weibliche Gestalt (Pythia?) und zwischen beiden den Omphalos, schliefslich rechts neben der Grotte eine Dichterstatue. Im alleruntersten Streifen thront in einem durch einen Teppich abgeschlossenen Raume links Homer, der von Chronos und Oikumene gekränzt wird. Neben Homer hocken in kleinen Figuren Ilias mit dem Schwert und Odysseia mit dem Schiffsschnabel. Ein Frosch und eine Maus am Fufsschemel deuten auf die Batrachomyomachie hin. Homer entgegen bewegt sich von rechts her ein feierlicher Zug, durch Altar und Stier als Opferzug bezeichnet. Vor dem Altare steht der Mythos mit Kanne und Schale, hinter demselben Historia, Weihrauch auf den Altar streuend, es folgen Poiesis, Tragodia und Komodia, ferner Physis als Kind, Arete, Mneme, Pistis und Sophia. Die Gestalten sind sämtlich mit Inschriften bezeichnet, was auch durchaus nötig war, da der Beschauer bei den meisten wenigstens die Bedeutung ohne Beischrift nicht erkennen würde. Der Sinn der ganzen Darstellung des untersten Streifens läfst sich



118 Apotheose Homers. (Zu Seite 111.)

dahin zusammenfassen, daſs Homer und seine Werke, so lange es eine Zeit gibt, über die bewohnte Erde hin berühmt sein werden, und daſs die Geschichte, als deren Anfang der Mythos zu bezeichnen, ebenso wie alle Arten der Dichtkunst den Altmeister stets dankend verehren werden. Der Zusammenhang der Gestalten von Physis an mit der übrigen Darstellung ist nicht völlig klar und gewiſs ein loserer, als der der übrigen Gestalten.

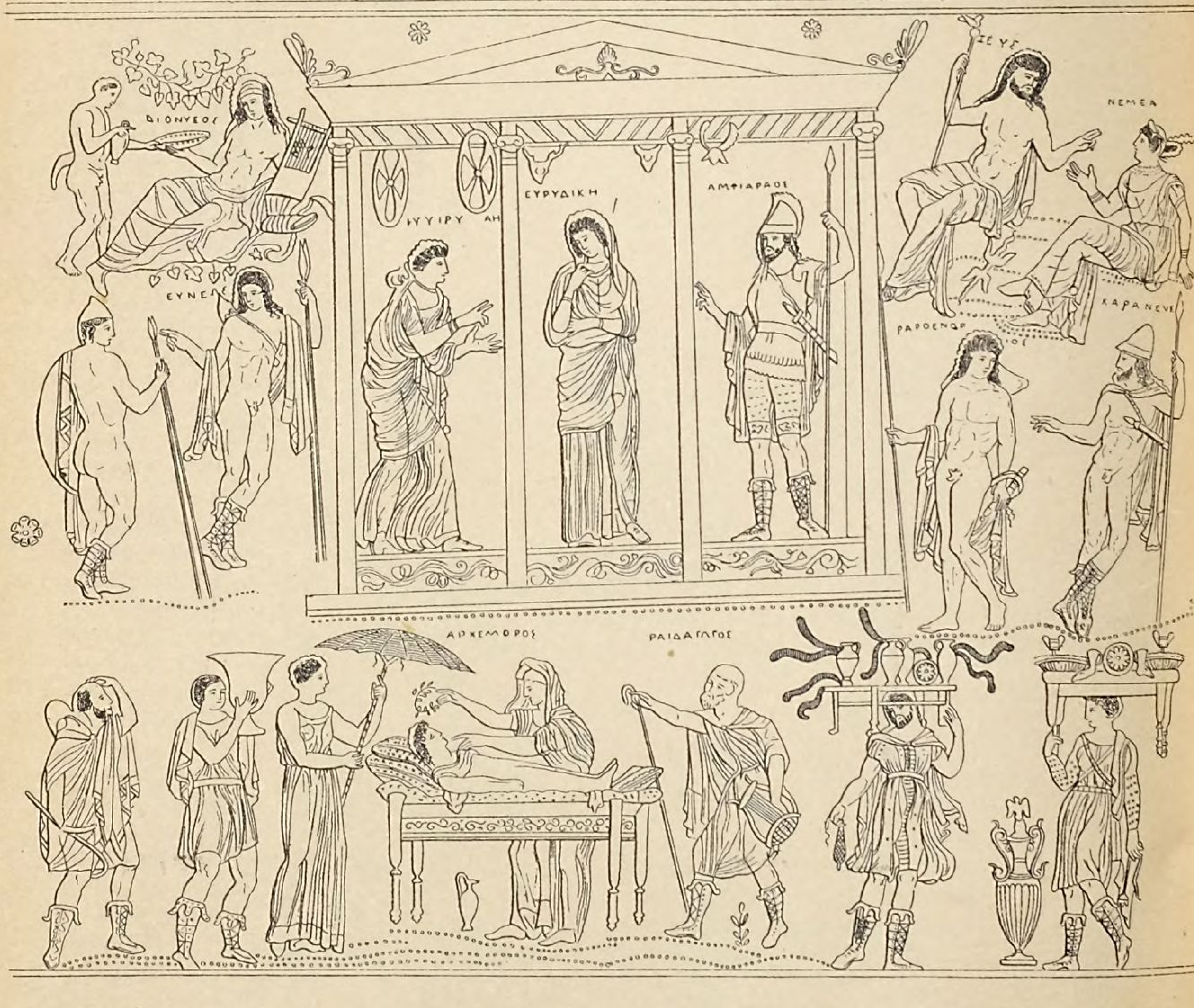
Kunsthistorisch interessant ist das Relief aus mehreren Gründen. Die oberen Streifen mit Zeus, den Musen und der Grotte mit Apollon sind durchaus malerisch komponiert, sie geben eine vollkommene Landschaft, eine Weise, welche wir erst in alexandrinischer Zeit finden, während der untere Streifen vollkommen an die Komposition griechischer Votivreliefs erinnert. Die oberen Streifen enthalten fast durchweg Reminiszenzen älterer Werke, besonders statuarischer, insofern ein Fehler, als sich eine Statue nicht ohne weiteres ins Relief übertragen läſst und umgekehrt. Der untere Streifen aber verdankt seine Entstehung nicht der künstlerischen Phantasie, sondern der verstandesmäſsigen Überlegung, wir haben hier eine reine Allegorie. Die Erfindung ist also eine geringe, auf der einen Seite Aneignung fremder Motive, auf der anderen kalte Reflexion, auch die künstlerische Formengebung ist des Gegensatzes der oberen Streifen zum unteren wegen keine einheitliche, und selbst die technische Ausführung läſst zu wünschen übrig. Im Vergleich zu dieser Arbeit ist das Werk eines Landsmannes und ungefähren Zeitgenossen des Archelaos, der sogenannte borghesische Fechter von der Hand des Agasias (s. Art.), eine geradezu staunenswerte Leistung. Vgl. Kortegarn, De tabula Archelai. Bonn 1862. [J]



119 Archemoros' Tod. (Zu Seite 114.)

Archemoros. Die Sage von Opheltas, dem durch Schlangenbiſs getöteten Knaben in Nemea (kurz erzählt bei Apollod. III, 6, 4), welche noch durch die damit in Verbindung gesetzten Namen an den Unterweltskultus erinnert, war schon am amykläischen Throne des Bathykles (um Olymp. 60) dargestellt, Paus. III, 18, 7: Ἄδραστος δὲ καὶ Τυδεὺς Ἀμφιάραον καὶ Λυκοῦργον τὸν Πρώνακτος μάχης καταπαύουσιν, wo aber Tydeus' und Amphiaraos' Namen, wahrscheinlich durch miſsverständliche Beziehung der Beischriften auf dem Kunstwerke selbst, verwechselt sind. Denn nach allen Überlieferungen ist Tydeus der Verteidiger der unglücklichen Hypsipyle, Amphiaraos aber versöhnt den König Lykurgos durch Reden. Dieselbe Scene hat Jahn, Sächs. Ber. 1853, 21—33 auf mehreren erhaltenen älteren Vasenbildern nachgewiesen. Häufiger noch findet sich 1. die Bekämpfung der mörderischen Schlange, welche den Knaben tötet, und 2. die Bestattung des Knaben nebst der Begütigung der trostlosen Eltern auf Reliefs und Vasen (sowie auch in abgekürzter Form auf Gemmen), unter denen mehrere für die künstlerische Komposition hohen Wert in Anspruch nehmen dürfen. Wir bringen zunächst eins der

prächtigen Reliefs aus Palast Spada (nach Braun, Basreliefs T. 6) zur Anschauung (Abb. 119), dessen allgemeine Situation kaum einer Erläuterung bedarf. Der von der Schlange mehrfach umstrickte Knabe hat, offenbar schon erdrosselt, die Augen geschlossen und den Mund noch wie zum Schreien geöffnet. Durch die glücklich erfundene, auch anderwärts wiederkehrende setzlichen Anblick fallen lassen und wendet sich plötzlich zur Flucht, gewaltsam ihren Schritt hemmend und sich rasch wendend, wobei jene für spätere Kunstwerke so charakteristische doppelte Faltenbiegung der Gewänder entsteht. Das dürre Felsenthal von Nemea wird durch den verdorrten Baum im Hintergrunde links angedeutet; daneben in nicht



120 Archemoros' Begräbnis. (Zu Seite 115.)

Stellung der Gruppe hat es der Künstler ermöglicht, den Drachen zugleich als in der Abwehr begriffen darzustellen gegen zwei Angreifer, welche ganz gleich mit Schild und Helm gerüstet, die flatternde Chlamys um die Schultern, der eine aus nächster Nähe, der andre noch halb hinter den die Höhle des Untieres bildenden Felsen verdeckt, dasselbe mit der Spitze ihrer Speere zu durchbohren suchen. Hinter ihnen die erschreckte Hypsipyle, hier jugendlich mit wallendem Haar; sie hat den Wasserkrug bei dem entungewöhnlicher Anticipation der erst in Anlaſs des Vorganges selbst gegründete Tempel, dessen Architektur allerdings weder mit dem dort später vorhandenen, noch mit sonst einem Tempel aus griechischer Zeit zu vereinigen ist. Ganz auf der Grundlage einer euripideischen Tragödie Hypsipyle, gleich so manchen anderen Bildern späterer Prachtvasen, ruht die Vorstellung eines namentlich von Gerhard (Archemoros und die Hesperiden, Ges. Abhandl. I, 5 ff.) ausführlich erläuterten Gemäldes auf einer groſsen

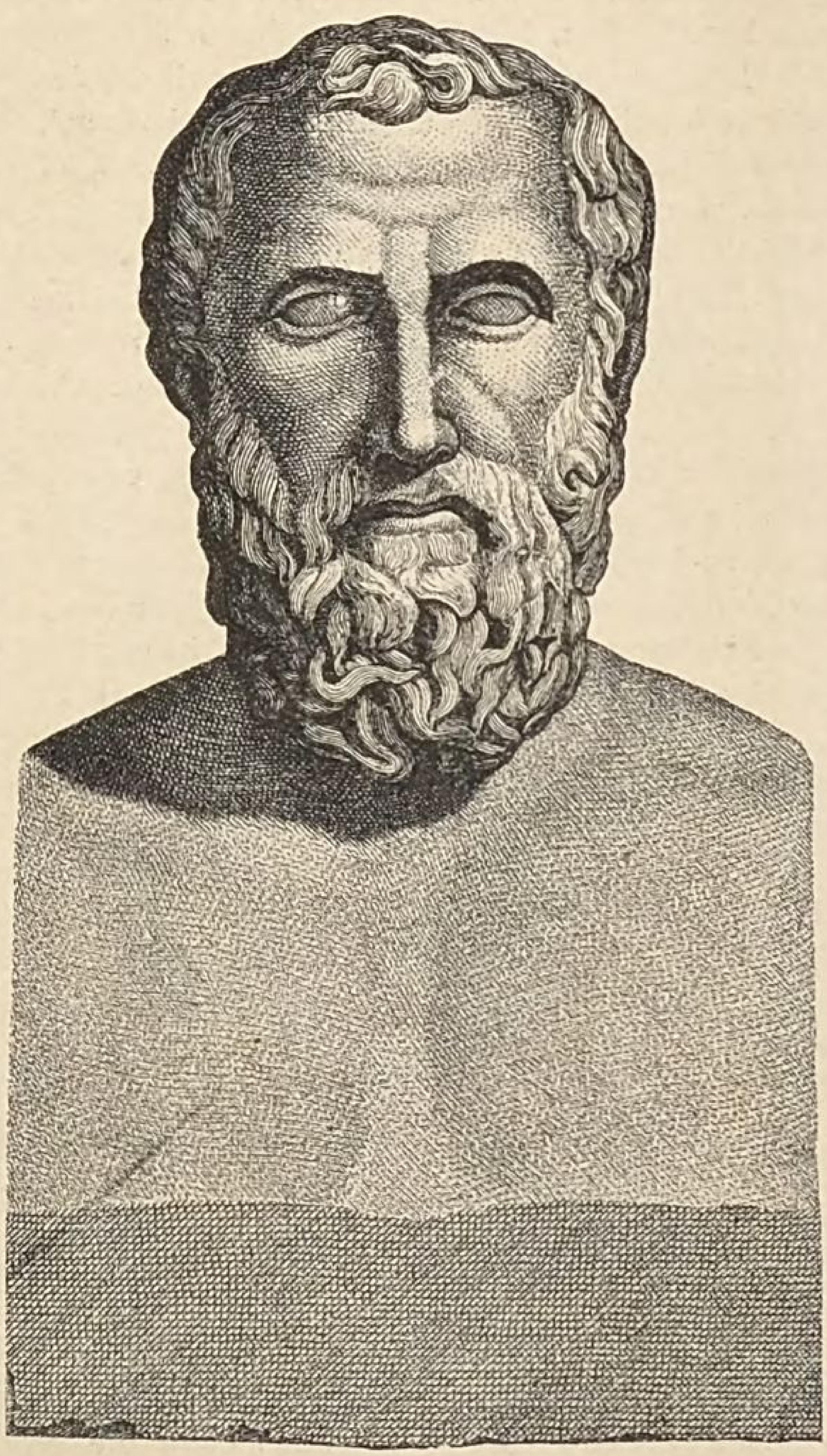
(1,60 m hohen) Amphora von Ruvo, bei dem die verschiedenen Scenen des Stückes in kunstvoller Anordnung gewissermafsen zum Gesamtbilde vereinigt sind und dem Beschauer die wirkungsvollsten Momente der bekannten Dichtung ins Gedächtnis zu rufen geeignet waren. Welcker, Griech. Trag. 2, 554 ff. (Abbildung nach Braun, ebdas. Blatt 9). Das Bild (Abb. 120) zerfällt in drei übereinandergestellte Reihen, welche sich gewissermafsen zum Ersatz für die mangelnde Perspektive als Vorder-, Mittel-, Hintergrund auffassen lassen. Den Mittelpunkt des Ganzen nimmt die Königshalle ein, in welcher die Haupthandlung vor sich geht. Dieselbe ist auf übermäfsig schlanken ionischen Säulen (welche bereits an pompejanische Wanddekorationen erinnern) errichtet und am Gebälke mit aufgehängten Rädern, Stierschädeln und Hirschgeweihen geschmückt. Zwischen den Mittelsäulen erscheint Eurydike, die Mutter des getöteten Knaben, in Matronenkleidung und mit der Geberde traurigen Sinnens; links redet Hypsipyle, im Gefühle ihrer Schuld unterwürfig sich beugend und beide Hände flehentlich vorstreckend, um sie zu begütigen, während rechts Amphiaraos, als Vertreter des Heeres vollständig gerüstet, in würdiger Haltung des reifen Mannes ihr gemessene Worte des Trostes und der Milde zuzusprechen scheint, wie uns deren eins in den Fragmenten der Tragödie (7) aufbewahrt ist: Ἔφυ μὲν οὐδεὶς ὅστις οὐ πονεῖ βροτῶν κτλ. Links von der Königshalle stehen die beiden Söhne der Hypsipyle, Euneos und Thoas (letzteren nennt Apollod. I, 9, 17 Nebrophonos, Hygin. fab. 15 Deiphilos), welche soeben ankommend (daher die Reisestiefel) ihre Mutter aus der üblen Lage befreien und nach Lemnos zurückführen sollen. Auf der Rechten dagegen assistieren dem Amphiaraos seine beiden Gefährten, der stürmische Kapaneus und der jugendliche Parthenopaios. Beide Teile scheinen bereit, ihr Verlangen, wenn nötig, mit Waffengewalt zu unterstützen. Zur unteren Reihe, gewissermafsen der Unterwelt übergehend, sehen wir den etwas reifer gebildeten Knaben, schon jetzt Archemoros von dem Seher genannt, im feinen Leichentuch auf der Bahre ausgestellt. Eine verschleierte Frau setzt ihm den Myrtenkranz auf (κλῶνα μυρσίνης, Eur. Electr. 324 dem Toten gespendet), während eine andere über ihn einen Sonnenschirm hält, damit Helios nicht durch den Anblick verunreinigt werde (Hermann, Griech. Privataltert. § 39, 17). Rechts steht zunächst der Bahre der Pädagog des Knaben in der üblichen Tracht mit langem Stabe; er hält die Leier, das Instrument der musischen Unterweisung, und einen Krummstab, wie er bei Überwachung palästrischer Übung gebräuchlich war; hinter ihm zwei Diener mit auf dem Haupt getragenen Tischen, deren Aufsätze, bebänderte Vasen aller Formen, teils wohl zu Grabesspenden dienen, teils ebenso wie die grofsen dazwischen am Boden stehenden Gefäfse dem Toten als üblicher Schmuck ins Grab folgen sollen — eine sprechende Erklärung unserer zahllosen Funde dieser Art. (Die auf der linken Seite correspondierenden Figuren waren bis auf den Krater ausgebrochen und sind durch moderne Ergänzung hergestellt.) — Die oberste Reihe zeigt uns im fernsten Hintergrunde die mitwirkenden Götter; zunächst links Dionysos, über den von ihm beschützten Jünglingen, denen er einen Rebzweig (hier über ihm schwebend) als Erkennungszeichen mitgegeben hat (vgl. das Epigramm auf die Metopen im Tempel der Apollonis zu Kyzikos: Φαῖνε, Θόαν, Βάκχου φυτὸν τόδε· μητέρα γάρ σου ῥύσῃ τοῦ θανάτου, οἰκέτιν Ὑψιπύλαν). Der auf Epheu gelagerte Gott hält die Leier als Μελπόμενος (Paus. I, 2, 4); er trat bei Euripides als Prolog auf; jetzt schenkt ihm ein Panisk (dessen Mittelteil ergänzt, dessen Kopf falsch gezeichnet ist) erquickenden Trank ein; der Hader ist geschlichtet, auch der Gott kann sich seliger Ruhe hingeben. Und in diesem Sinne eines friedlichen Ausgangs fassen wir auf der anderen Seite die Figur des auf olympischer Höhe sitzenden Zeus, der in gewöhnlicher Halbbekleidung und beschuht das adlerbekrönte Scepter aufstützt, während er den Blitz zu seinen Füfsen an den Felsen gelehnt hat. Er gibt der unter ihm sitzenden und vertraulich aufblickenden Nemea, der Ortsnymphe, neben der Versicherung seiner Gnade und Befriedigung Aufschlufs und Anweisung über die anzustellenden nemeischen Spiele, welche das Gedächtnis des Toten lebendig erhalten und seinem Priester Lykurgos (der auf dem Bilde so wenig wie in der Tragödie sich zeigt) Sühnung bieten sollen.

Gegen dieses in seiner Anlage grofsartige Denkmal stehen alle anderen, welche Scenen dieses Mythus behandeln, weit zurück. Dennoch beweist ihre Zahl und Mannigfaltigkeit auch hier griechischen Erfindungsgeist. Auf einer grofsen ruvesischen Amphora liegt das Kind in der Mitte tot da; Hypsipyle stürzt zu ihm hin, verzweifelnd, während auf der anderen Seite die Nymphe Nemea mit der Opferschale feierlich dasteht und die Zukunft andeutet. Im Hintergrunde bekämpfen drei Helden den Drachen, welcher sich um einen Palmbaum geringelt hat, während Amphiaraos zu trüber Weissagung die Hand erhebt.

Auf der derben Zeichnung einer etruskischen Urne (Overbeck, Her. Gal. 3, 11) ist Archemoros gerade wie auf dem Relief Spada von dem hier geflügelten und bärtigen Drachen umringelt; zwei Helden bekämpfen ihn mit Schwertern, Kapaneus und Hippomedon nach Stat. Theb. V, 558. Auch römische Grabsteine tragen solch Bild, ebenso wie Gemmen und Münzen von Korinth, wobei man sicher an die

dem getöteten Kinde zu teil gewordene heroische Ehre der Leichenspiele denken mufs als eine Art von Unsterblichkeit. — Auf einer grofsen apulischen Amphora endlich (Overbeck, Her. Gal. 4, 4) sehen wir Hypsipyle vor der Königin sich rechtfertigend, daneben Lykurgos mit Amphiaraos, der von zwei jüngeren Helden begleitet ist, unterhandelnd. [Bm]

Archilochos. Da dieser Jambendichter bei den Alten so hoch geschätzt wurde, dafs man ihn mehrfach mit Homer zusammenstellte (s. die Stellen bei Bernhardy, Griech. Lit. II, § 102, 2 A. 1, besonders Vellej. I, 5 *praeter Homerum et Archilochum*, Cic. Orat. I, 2 und Plat. Rep. 365 c), so glaubt Visconti eine Doppelherme, deren eine Seite den Homer in bekanntem Typus wiedergibt (s. Art.), anderseits auf ihn beziehen zu müssen. Derselbe meint auch in dem Gesichte Kühnheit, ja Keckheit zu bemerken, sowie in einer gewissen Erschlaffung der Muskeln unter den Augen den Ausdruck der Spottsucht, nach Adamant. de physiognom. II, 42: ὁ δὲ εἴρων καὶ παλίμβουλος τὰ ἀμφὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς λαγαρὰ ἐχέτω. Der Kopf (Abb. 121) ist bis auf die Nasenspitze gut erhalten; nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 2, 6. [Bm]


121 Archilochus.

Ares. Ob der Gott des Krieges, der Thraker, ursprünglich ein Gott der Unterwelt oder des Winters oder des Gewitters gewesen sei, kommt für die Kunstvorstellungen nicht in Betracht; bedeutsamer ist die Wandlung, welche innerhalb jener engeren Sphäre als Kriegsgott von Homer bis auf die römischen Kaiser mit ihm vorging. Nach den Schilderungen der Ilias stellen wir ihn uns natürlich als unbändig wild, blind daherstürmend vor, als den rohen ungeschlachten Krieger, der den Mord um seiner selbst willen liebt, ohne alle Berechnung kämpft und daher in jeden Hinterhalt fällt: *vis consili expers mole ruit sua*, wie namentlich das fünfte Buch zeigt. Vater Zeus hat wenig Mitleid mit ihm. Dagegen tritt er schon in der allerdings spät eingelegten Episode der friedlichen Odyssee, in dem Gesang des Demodokos als der verliebte Buhle der Aphrodite auf, welchen Hephästos mit unsichtbaren Fesseln fängt; ein reizender, durchaus nicht unnatürlicher Gegensatz, den bekanntlich in alexandrinischen Zeiten zu erläutern und zu illustrieren Philosophie und Dichtkunst um die Wette bemüht gewesen sind. Von den älteren Tempelbildern des eigentlichen Kriegsgottes Ares ist um so weniger bekannt, als sein Dienst nur an wenig Orten von Bedeutung gewesen zu sein scheint; als Stammgottheit finden wir ihn fast nur in Theben. In Athen verblafste seine Gestalt früh vor dem glänzenden Ideale der zugleich streitbaren und klugen Stadtgöttin, und aufser dem Tempel, für welchen Alkamenes noch ein nicht weiter bekanntes Bildnis fertigte (Paus. 1, 8, 5) lebte sein Name nur im Gerichtshofe für Mordsachen, dem Areopag, fort. Selbst Sparta widmete ihm keine hervorragende Pflege: er hiefs dort Θηρίτας, der Wilde, Paus. 3, 19, 7. Bei Hesiod (Scut. 192) wird er beschrieben wie jeder andre Homerische Kriegsheld auf dem Streitwagen, völlig ebenso gerüstet, mit Blut überströmt, neben ihm seine Dämonen »Furcht und Schrecken« (Δεῖμός τε Φόβος τε). Fortwährend ist er in Gefahr, zum rein allegorischen Wesen zu werden, dessen Name bei allen Dichtern appellativische Anwendung für Krieg, Mord und gewaltsamen Tod findet. Auf den verhältnismäfsig ältesten Originaldenkmälern, den Vasenbildern, ist seine Gestalt daher gar nicht von gewöhnlichen geharnischten Streitern zu unterscheiden (vgl. die Aufzählung bei Tümpel in Fleckeisens Jahrbb. Suppl. XI, 664 ff.). Auf dem borghesischen Altar der Zwölfgötter (s. Art.) finden wir ihn als bärtigen geharnischten Krieger gegenüber der Aphrodite; ebenso auf dem Kasten des Kypselos (Paus. 5, 18, 1), einer Vase von Corneto, Mon. Inst. X, 23, und andern archaisierenden Werken und auf einigen Münzen, besonders der Bruttier. Wir finden ihn hier (Millin, G. M. 150—153) teils bärtig, teils

ganz jugendlich und nackt, nur mit Helm, Schild und Lanze; einmal steht eine Eule vor ihm (der Athene entlehnt und als Mahnung des Kriegers zur Klugheit gedeutet); er führt eine Leiter als Städtestürmer (τειχεσιπλήτης). — Doch abgesehen hiervon ist sein Bild in Statuen, obwohl bedeutende Meister solche gefertigt hatten (Alkamenes in Athen, Paus. I, 8, 5), bis in die neueste Zeit nicht immer anerkannt worden. Denn da es an unterscheidenden Kennzeichen fehlt, so kann mancher Heros auf Ares gedeutet werden und ist umgekehrt fast gegen sämtliche Aresbilder auch des jüngeren Typus Zweifel erhoben worden. Die jugendliche Bildung des kriegerischen Gottes, welche zweifelsohne in der Blütezeit der attischen Kunst Sitte wurde, mufste einigermafsen z. B. der des Achill gleichkommen; nur feinere Charakteristik konnte ihn etwa davon trennen. »Eine derbe und kräftige Muskulatur, ein starker fleischiger Nacken und ein kurzgelocktes und gesträubtes Haar (οὖλος, βλοσυρὸς τὸ εἶδος) scheinen durchgängig zur Vorstellung des Gottes zu gehören. Ares hat kleinere Augen, eine etwas stärker geöffnete Nase (οἷς οἱ μυκτῆρες ἀναπεπταμένοι, θυμώδεις Aristot. Physiogn. 124), eine weniger heitere Stirn, als andere Zeussöhne. Dem Alter nach erscheint er männlicher als Apollon, der Mellepheb, und selbst als Hermes, der Epheb unter den Göttern, als ein jugendlicher Mann.« (Müller, Arch. § 372). Dieser Typus zeigt sich am deutlichsten in der borghesischen Statue im Louvre, welche Ares stehend in heroischer Nacktheit darstellt und zwar genau in der Haltung, wie er zu Florenz (und öfter) in einer Gruppe mit Aphrodite vereinigt sich findet. Die derben, etwas schwerfälligen Körperformen lenken den Gedanken von Achill, den man auch hier vermutet hat, ab. Eine feinere Wiederholung des Kopfes dieser Statue, welche aus der Sammlung Albani in Rom stammt, jetzt in der Münchener Glyptothek N. 91, geben wir hier nach Photographie (Abb. 122). Über die Zweifel der Benennung sagt Brunn im Katalog S. 111: »Der Reliefschmuck am Helm: Wölfe am Stirnschild, Greife an der Wölbung geben keine Entscheidung. Dagegen scheinen die mehr auf materielle Kraftentwickelung hindeutenden Formen der Borgheseschen Statue, der mehr männliche als Jünglingscharakter des Kopfes, der nicht besonders nach der geistigen Seite hin entwickelte Ausdruck der Gesichtszüge, wenig dem schnellen, elastischen und lebendigen Wesen des Achilles zu entsprechen. Das keineswegs ‚lange und weich unter dem Helm herabfliefsende Haar‘ hat vielmehr einen sehr schlichten Charakter, und die Andeutung des Backenbartes eignet sich weit mehr für einen Mars als für einen Achilles. Das ‚Schwermütige‘ in der Neigung des Kopfes aber charakterisiert sehr wohl den wilden, zwischen Schlacht- und Liebesgedanken schwankenden Kriegsgott«. Mit dieser Auffassung stimmt auch im ganzen Dilthey, der im Jahrb. der Altertumsfr. Rheinl. 1873 Heft 53, 1—43 eingehend die Aresdarstellungen besprochen und aufser verschiedenen Münzen einen wahrscheinlich jüngeren, bei den Römern besonders beliebten Arestypus namentlich in einer Reihe von kleineren Bronzen überzeugend nachgewiesen hat. Der Gott erscheint in diesen Figuren, von denen wir eine Büste in Berlin (nach Taf. III) und eine Statuette in Wien (n. T. X) hier (Abb. 123 u. 124) wiedergeben, stets weich und fast zart. »In dem Gesichte (der Büste) sind gewisse Züge treu bewahrt, welche auf die lysippische Schule zurückweisen; namentlich entspricht der Bau der Stirne und ihr Übergang in die Nase den Eigentümlichkeiten, welche vornehmlich am Schultypus des Lysippos beobachtet werden. Der Ausdruck des fein modellierten Gesichts ist sehr schmerzlich und



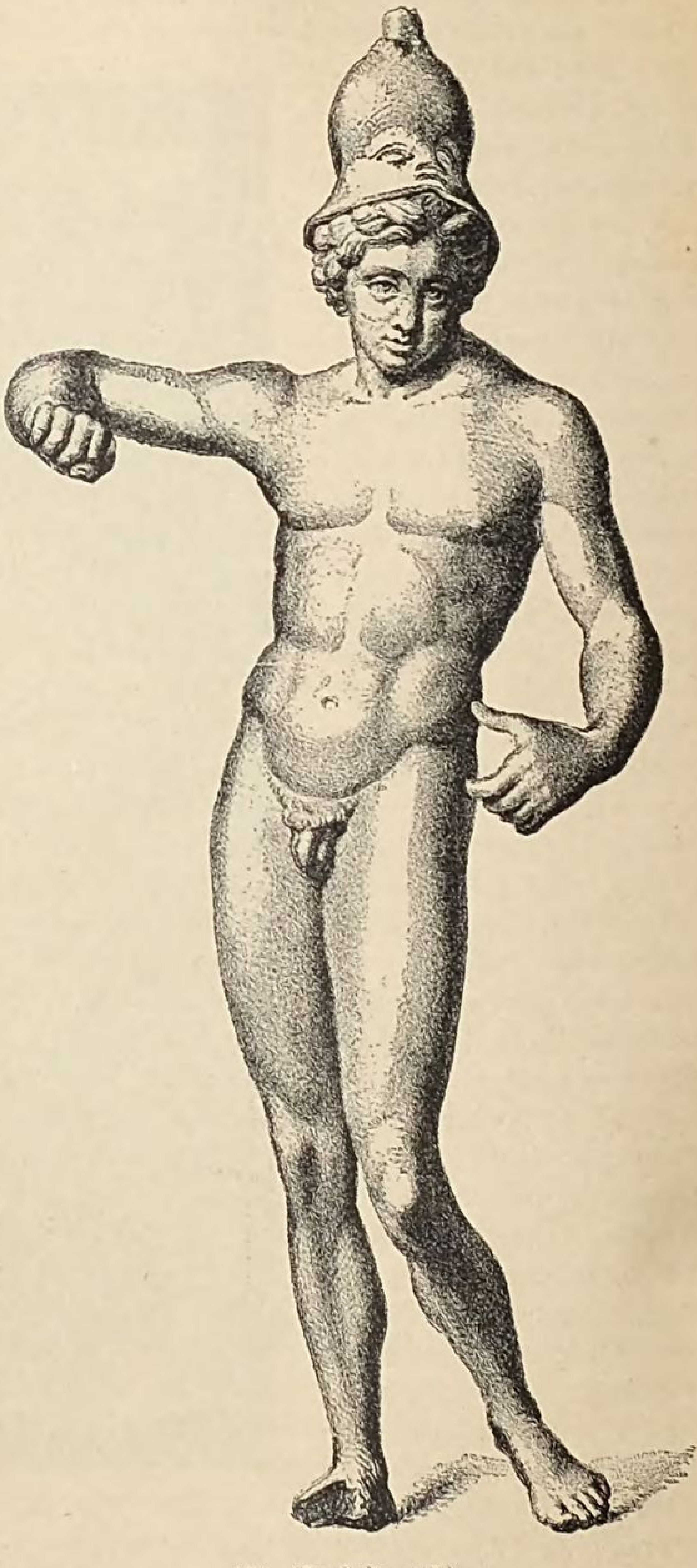
122 Ares.

verrät zu gleicher Zeit ein zornmütiges Temperament. Die hinaufgezogenen Augensterne geben einen verschwommenen, languiden Blick. Diese Eigentümlichkeit entspricht einer Modeliebhaberei der späteren zur Sentimentalität neigenden Kunst.« Aufser diesen mehr oder weniger betonten Merkmalen findet sich überall die Bartlosigkeit und das volle weiche Lockenhaar, in welches der hohe korinthische Helm eingedrückt ist, und eine ideale Formenschönheit, welche in der Abglättung kleiner Bronzekopien aller-



123 (Zu Seite 117.)

dings mehr naiv als geistvoll anmutet. Das Stellungsmotiv der Wiener Figur wird von Dilthey mit dem Apoxyomenos des Lysippos verglichen, ebenso die Handlung des Schwerteinsteckens, welche nach anderen Exemplaren hier durch die verlorenen Attribute dargestellt war, und die wie dort das Abschaben nach der Mühe der Palästra, hier nach der kriegerischen Anstrengung in Form einer leichten Aktion die völlige Ruhe vorbereitend, ein harmonisches Spiel der Muskeln und mühelose Gliederbewegung veranlafst. »Während bei dem Apoxyomenos (sagt Dilthey) die Linke thätig ist, fällt hier der erhobenen Rechten, weil sie das Schwert geführt hat, die Aktion zu. Hierdurch ist bedingt, dafs das Standbein ebenfalls vertauscht ist; denn naturgemäfs beschäftigen wir den Arm auf derjenigen Seite, wo der fester aufgesetzte Fufs Halt und Sicherheit gewährt. Der Körper lastet durchaus auf dem rechten Bein, während der linke Fufs seitwärts leicht aufsetzt. Bei

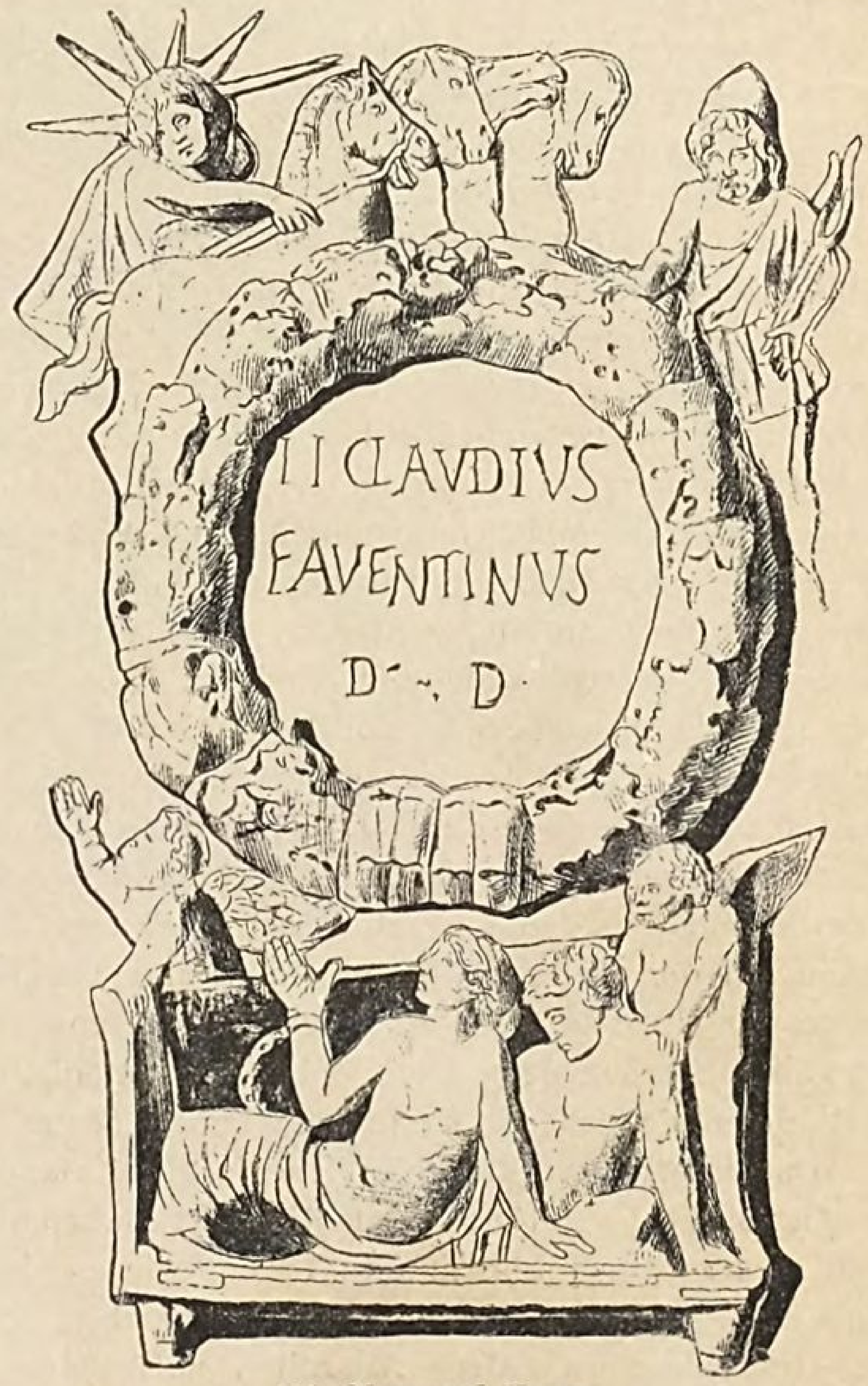


124 (Zu Seite 117.)

der völligen Entlastung des linken Beines ist der rechte Schenkel stark einwärts gestellt und unterstützt den Körper in seinem Schwerpunkt; in demselben Mafse tritt die Hüfte auf der rechten Seite hervor, ist der Oberkörper auf die linke Seite hinübergebogen und die linke Schulter erhöht. So entsteht eine Verschiebung, welche den Eindruck grofser Biegsamkeit hervorbringt, das Gefüge der Figur

verliert an Festigkeit, der Rhythmus ihrer Linien wird schwungvoller und weichlicher.« Andre Bilder dieses Kriegsgottes, den die römischen Legionen auch mit nach Germanien führten, zeigen ihn mit der Lanze in der Rechten, zur Linken den Schild, zuweilen auch mit dem Panzer bekleidet und in voller Kriegsrüstung; s. v. Sacken, Wiener Bronzen S. 34. Selbst die ihm sonst fremde Ägis führt er in einem Statuenbruchstück in Madrid, Sächs. Ber. 1864, 173. Zu der Verbreitung dieses mehr lieblichen als strengen Typus des Kriegsgottes, der das Schwert einsteckt, um sich dem Genusse des Friedens hinzugeben, trug vornehmlich wohl bei der seit Julius Cäsar anscheinend geflissentlich gepflegte Mythus und von allen Dichtern poetisch und politisch ausgenutzte Gedanke von der Vermählung des römischen Stammgottes Mars mit Aphrodite als Ahnin des Julischen Herrschergeschlechts.

Der Gesang des Demodokos in der Odyssee nämlich wirkte, wie schon bemerkt, bei den Künstlern zuerst dahin, den rauhen Kriegsgott allmählich in einen schmachtenden Liebhaber der Schönheitsgöttin zu verwandeln. Wenn er im thebischen Kultus mit Aphrodite wirklich vermählt war und auf Grund dessen in älteren Kompositionen ihr Geleiter ist (so auf dem Kypseloskasten, Paus. V, 18, 5, auf der Françoisvase und auf der Sosiasschale), so hat er auf jüngeren Vasenbildern (z. B. Elite céramogr. IV, 95) ganz wie Herakles bei Omphale, in spielender Art die Attribute mit ihr getauscht: sie spiegelt sich in seinem Helme und hat seinen Speer ergriffen, Ares betrachtet sich in ihrem Spiegel. Anderswo spielen Eroten mit seinen Waffen. Der Ring am Beine der borghesischen Statue soll nach einfachster Auslegung an die Fesselung durch Hephästos erinnern. Der Moment der Überraschung ist sehr sinnreich vorgeführt auf einem römischen Altar, den Ti. Claudius Faventinus weihte, wahrscheinlich der von Tacitus Hist. III, 57 erwähnte Parteigänger des Vespasian. Diese »Ara Casali«, zwei Fufs hoch, enthält auf der Vorderseite das hier nach der Zeichnung in Wieselers Erläuterungsschrift (Gött. 1844) wiedergegebene Relief (Abb. 125), auf den beiden Nebenseiten Scenen aus dem troischen Sagenkreise und auf der Rückseite vier Scenen des Mythus der Gründung Roms (s. »Mars«). Faventinus hatte sich, wie es scheint, durch die Überführung der Flottenabteilung in Misenum zu Vespasian bei diesem die *corona civica »ob cives servatos«* verdient, welche seine Widmung umschliefst. Das ziemlich grobe Relief — ohne Zweifel handwerksmäfsige Nachbildung eines guten Originals — zeigt unten Mars und Venus auf dem Lager, die Göttin gefesselt. Mars ist tief beschämt, so dafs der Amor hinter ihm Trost zusprechen mufs; Venus aber erhebt, ebenso wie der ihr beigegebene Amor, klagend die Rechte ob der Schmach der Fesseln und der Entdeckung. Oben links erscheint Helios auf dem Viergespann und mit dem Strahlenhaupt; er hat als aufgehender Tag den Vorgang dem Hephästos offenbart, der in seiner gewöhnlichen Tracht als Handwerker mit der Schmiedezange zornig dasteht. Zu vermuten bleibt, dafs auf dem Original zuschauende Götter die Scene vervollständigten, welche hier aus Mangel an Raum fortblieben. (Einer weit späteren Zeit schreibt den »roh gearbeiteten« Altar



125 Mars und Venus.

zu Friederichs, Bausteine I, 491; doch geht das Original auf die julische Periode zurück.) Eine andre Darstellung des Vorganges: Relief bei Winckelmann, Mon. ined. 28; vgl. Brunn, Bullet. 1849, 62.

Der halb philosophische Gedanke von der Bändigung des wilden Streitgottes durch die Allmacht der Liebe, welcher sich in der alexandrinischen Epoche entwickelte, gewann bei den Römern auch einen politischen Hintergrund; daher sich das Kaiserpaar nicht selten als Mars und Venus porträtieren liefs, z. B. Marc Aurel und Faustina, im Louvre. Ohne diese Beziehung findet sich die trauliche Göttergruppe im Capitol, in Florenz (Wieseler, Alte Denkm. II, 290); ferner auf Gemmen und oft auf pompejanischen Gemälden, uud zwar ganze Gruppen in derselben Haltung und Bekleidung, welche auf

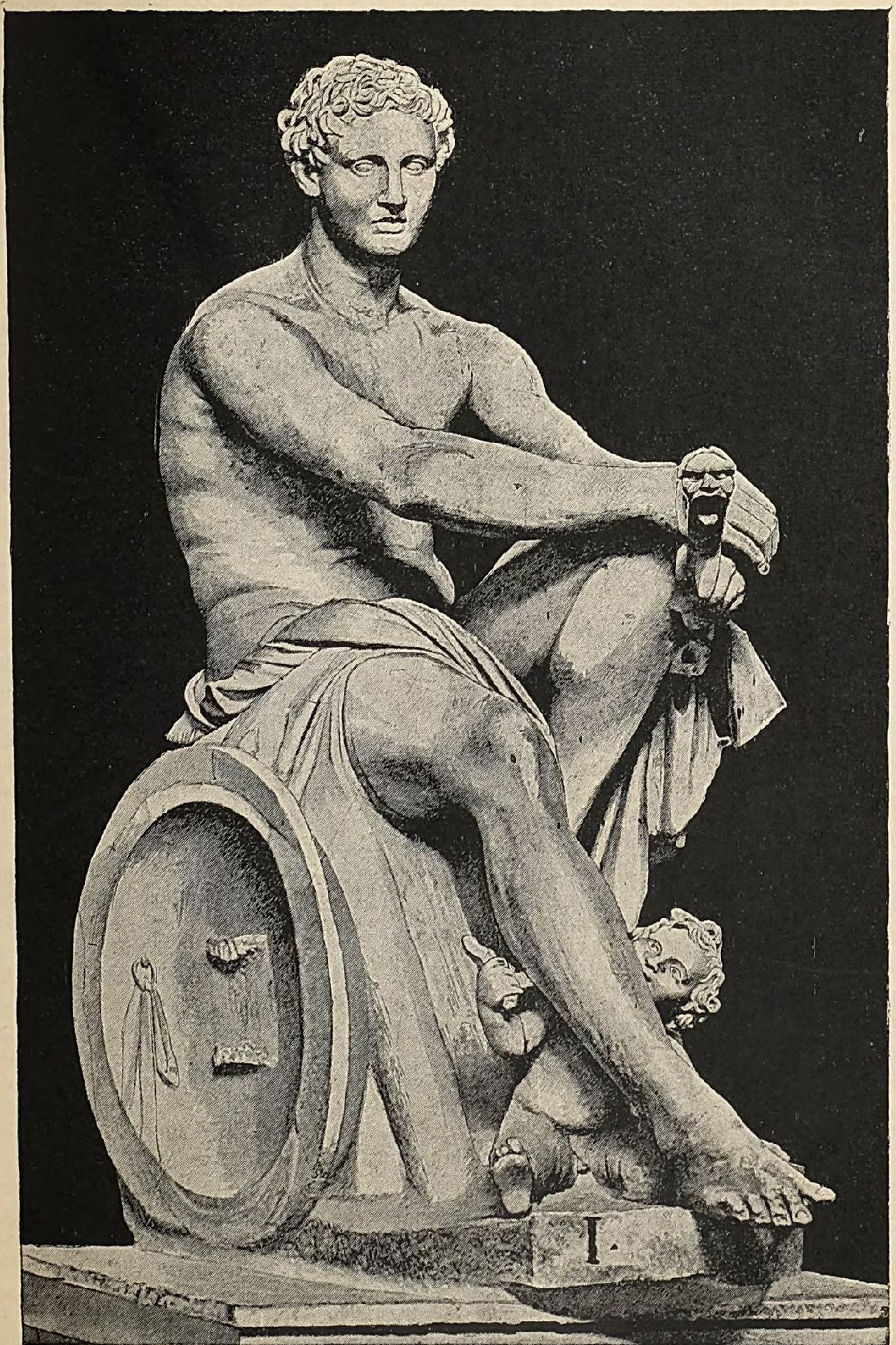
berühmte Originale hinweisen. Vgl. Dilthey, Ann. Inst. 1875, 15; Tümpel a. a. O. 670. — Verschieden davon aber ist und eine höhere Bedeutung beanspruchend der berühmte Mars Ludovisi, Abb. 126 (hier nach Photographie), den man auf ein Original des Skopas (Plin. 36, 26: *Mars sedens colossiaeus in templo Bruti Gallaeci apud circum Flaminium*) hat zurückführen wollen. Dem steht jedoch entgegen »ein der Figur fremdes Überbleibsel auf der linken Schulter und der Rest einer Stütze an derselben Seite weiter unten«, woraus viele auf eine Gruppierung mit Aphrodite geschlossen haben. Wenn dies mit Plinius, der nach den eben angeführten Worten unmittelbar fortfährt: *praeterea Venus in eodem loco nuda Praxiteliam illam antecedens,* verträglich sein soll, so mufs man dem Schriftsteller eine (allerdings nicht ganz unmögliche) Nachlässigkeit zuschreiben, die nur durch den Einschub einer späteren Randnotiz erklärt werden könnte. Dagegen hat Friederichs, Bausteine N. 436 in dem plastischen Stile des Mars die gröfste Übereinstimmung mit dem Apoxyomenos des Lysippos (s. Art.), »namentlich in den Köpfen und dem freien Wurf des Haares« wahrgenommen und fast allgemeine Beistimmung gefunden. Über das Motiv der Statue sind die widersprechendsten Meinungen laut geworden, welche man vollständig bei Wieseler, Alte Denkm. II zu N. 250 citiert findet. Sicher steht jetzt wohl, dafs durch die Beisetzung des verschmitzt lauernden Eros der Kriegsgott als der Liebe unterliegend zu denken sei. Das Anziehen des linken auf den Helm gestützten Knies und das Umfassen desselben mit den nicht gefaltenen, sondern nur übereinander gelegten Händen zeigt möglichst deutlich ein Sichgehenlassen in behaglicher Träumerei an. Das Schwert steckt in der Scheide, die Chlamys ist längst herabgeglitten; der Gott blickt etwas starr geradeaus in eine unbestimmte Ferne, wie es eben nach der Ermüdung (hier von der Kriegsarbeit) bei der Hingebung an süfses Ausruhen natürlich ist. Die Lockung der Liebe nach vollbrachter Heldenthat würde demnach der Gedanke des Künstlers gewesen sein, nicht unangemessen für die Natur der Feldherren hellenistischer Zeit. Die Anwesenheit der Aphrodite würde dabei nicht notwendig, ihre plastisch schöne Gruppierung aber erst nachzuweisen sein; denn anscheinend dürfte sie bei der Abwendung des Kopfes des Ares fürs erste eine wirkungslose Rolle übernehmen. Beachtenswert ist die Vermutung Wieselers a. a. O., dafs anstatt der Aphrodite zur Linken des Ares vielleicht eine Nike herangeschwebt sei, um ihn zu krönen. — Ares als Kind von Athene gepflegt im grofsen Göttervereine dargestellt auf einer pränestinischen Cista, wobei manches dunkel bleibt, Mon. Inst. IX, 58, 59; Michaelis, Annal. 1873, 221. — Über die Romulussage s. »Mars« und »Romulus«. [Bm]

Argonauten. Der weite Kreis der Argonautensage ist von den griechischen Künstlern älterer Zeit verhältnismäfsig selten zum Vorwurfe genommen, sowie auch eine hervorragende epische Dichtung in der klassischen Zeit fehlt. Erst die Tragiker machten durch Hervorhebung der romantischen und pathetischen Momente einzelne Scenen populär; nach ihnen haben die Alexandriner eine breite und doch wenig ergiebige Nachlese gehalten. Die kindermordende Medea ist der Glanzpunkt ihrer Leistungen.

In besonderen Artikeln behandeln wir die Abenteuer der Ino und des Phrixos, die spätere Geschichte der Medea, des Pelias, die Talossage, Phineus und den Faustkampf des Amykos mit dem Dioskuren. Mit dem Reste der allmählich zu grofser Breite angewachsenen Fabel können wir hier um so kürzer uns abfinden, als die neuere Kritik mit Recht eine Anzahl von Monumenten, die hierher gedeutet waren, aus diesem Sagenkreise zurückgewiesen hat. Eine für Jason gehaltene Statue in München (N. 151) ist als sandalenbindender Hermes (s. Art.) erkannt worden, und schwerlich hat ein alter Bildhauer den Führer der Argonauten, dessen Heldentum nach jüngerer Auffassung etwas zweifelhaft erschien, selbständig zu formen unternommen. Nach Pindars Schilderung (Pyth. IV, 79) zeigte sein Äufseres den gewaltigen Helden von riesiger Gröfse: über dem eng anschliefsenden Rocke der Magneten trägt er ein Pardelfell und das Haar wallt ihm tief auf den Rücken herab. Sind diese Züge schon mehr malerisch als plastisch, so ist in seinem Bilde bei Philostr. jun. 7 die Mischung von Heroenkostüm und sentimentaler Stutzerhaftigkeit durchaus einem Gemälde in der Manier der pompejanischen entnommen. Eine Statuengruppe von Lykios, Myrons Schüler, wird von Plinius (34, 79) schlechtweg als die Argonauten bezeichnet, ein sehr kostbares Gemälde des Kydias (35, 130) ebenso, ohne nähere Angabe. Ein Wandgemälde in der Neptunshalle zu Rom, welches Jason und andere Argonauten bewaffnet darstellte, erwähnt Dio 53, 27 und in Anspielung Juven. 6, 153, Martial. 2, 14, 5. —

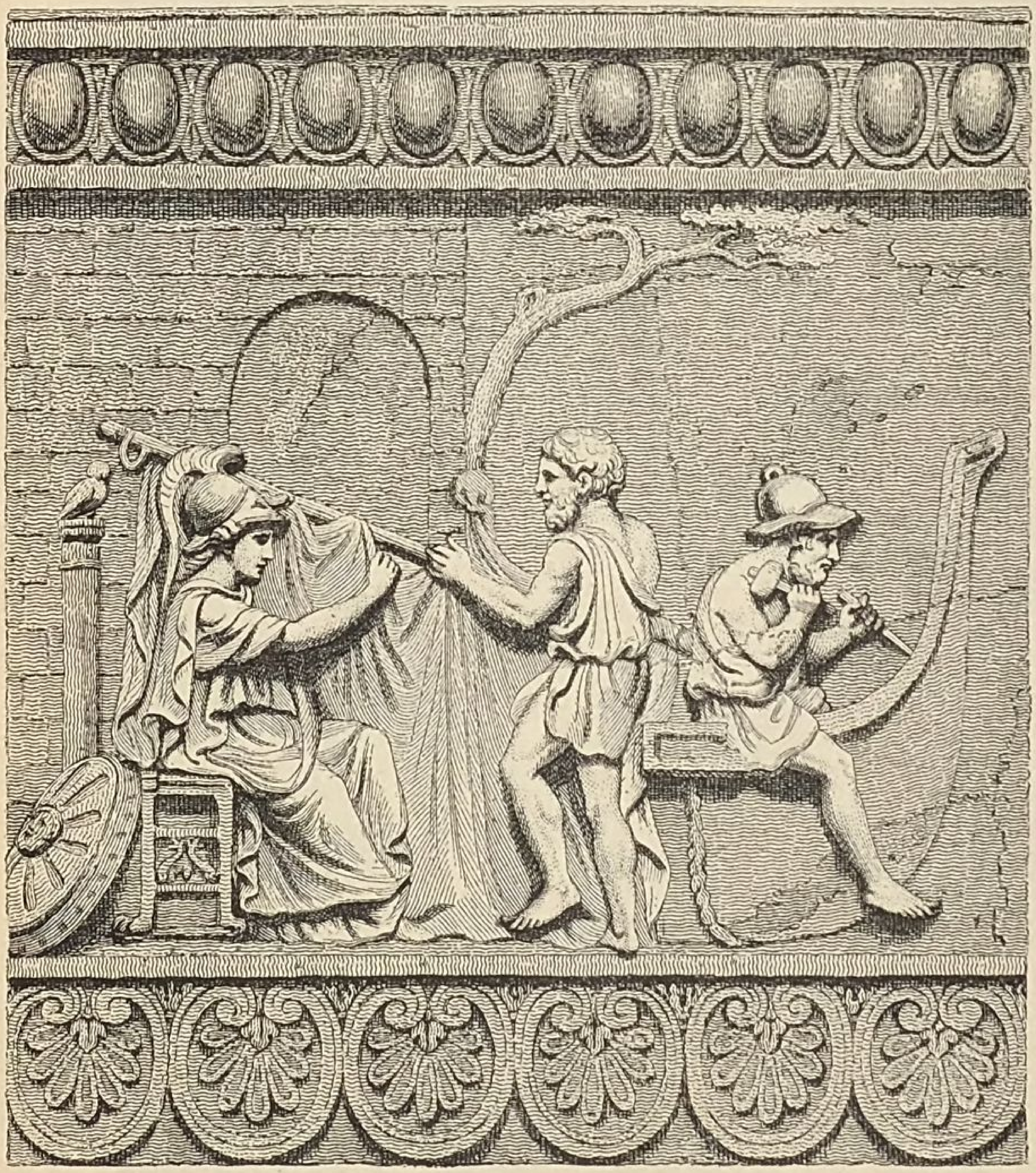
Den Bau des Schiffes Argo erkannte man allgemein in mehreren Terrakotten, von denen wir die bekannteste nach Combe Terracott. X, 16 hier (Abb. 127) wiedergeben.

Zwei Handwerker in der üblichen Tracht der ἐξωμίς sind an der Herstellung eines Schiffes beschäftigt; der eine, mit einer helmartigen Kappe bedeckt, arbeitet mit Hammer und Meifsel an dem Vorderteile, während der andre das Segel an den Mast befestigt. Daneben sitzt unterweisend die Werkmeisterin Athene (Ἐργάνη) im langen Chiton mit faltigem Überwurf; sie trägt den Helm und hat den Gorgonenschild hinten an ihren Sessel gelehnt. Auf einer Säule sitzt ihr Käuzchen, den verständigen



126 Mars Ludovisi. (Zu Seite 120.)

Rat andeutend. Das Gemäuer mit dem Thoreingange stellt die Hafenbauten von Pagasai vor, der Eichbaum die übrige Landschaft. Der das Schiff umwindende Lorbeerzweig verheifst siegreiche Fahrt. Wenn Brunn in Paulys Realencyklop. I[b], 1537 schreibt (Campana folgend), die Scene scheine richtiger auf den Schiffsbau des Danaos bezogen zu werden, so baut allerdings auch dieser wie Jason »nach Eingebung der Athene« (ὑποθεμένης Ἀθηνᾶς



127 Bau der Argo. (Zu Seite 120.)

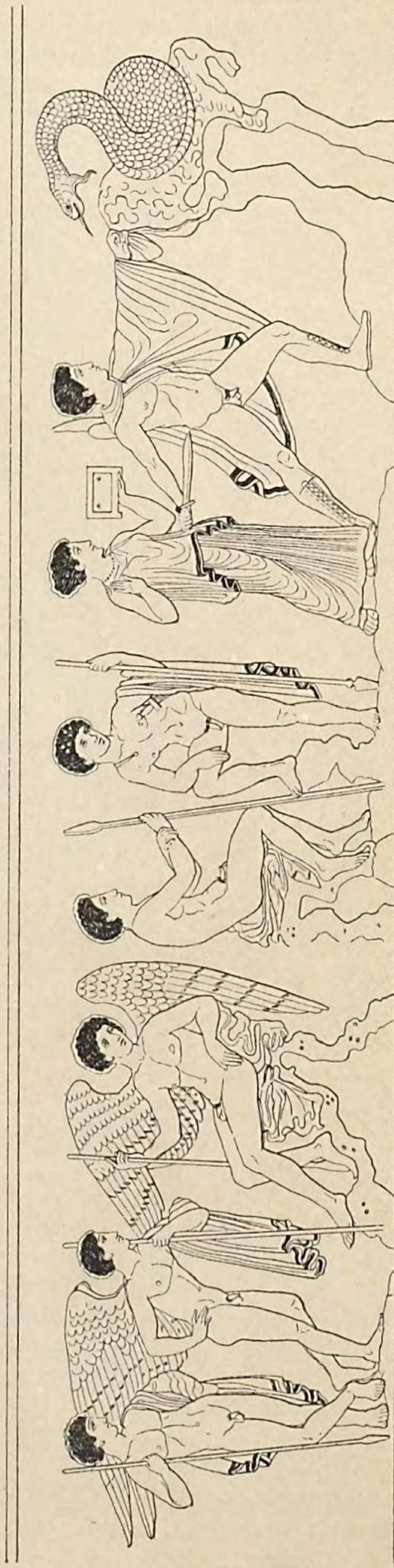
Apollod. II, 1, 4, 5 und I, 9, 16, 6); indessen scheint die Fahrt des Danaos in Kunstdenkmälern sonst kaum vorzukommen, während Jasons Name auf einer etruskischen, den Schiffbau darstellenden Gemme bei Micali, mon. ant. 116, 2 das Alter dieser Vorstellung bezeugt. Übrigens könnte obiges Bild, da es nichts Charakteristisches bietet, auch recht wohl (wie Brunn mir jetzt mündlich bemerkt) ohne alle mythologische Bedeutung sein. Noch bedeutendere Zweifel erregt ein Bronzerelief bei Millin G. M. 105, 418. — Eine späte Münze der Magneten (Millin G. M. 111, 420) zeigt die geruderte Argo (inschr.) mit den Helden, welche deutlicher auf einem Thonfragment (ebendas. 105, 419) als griechische Heroen erscheinen. — Über das vermeintliche Opfer am Altar der Chryse vgl. »Herakles, Zug gegen Troja«. — Die anmutige, in die Argonauten verflochtene Hylassage stellen mehrere kampanische Wandgemälde dar, s. Helbig N. 1260 ff. — Die Weissagung des Glaukos Pontios als Gemälde beschreibt Philostr. II, 15. — Reicher sind die Begebenheiten in Kolchis selbst bedacht. Die Bändigung der Stiere sehen wir auf Sarkophagen im Louvre (Clarac Musée 199, 210) und in Wien (Arch. Ztg. 1860 Taf. 135, 2); die kräftige Stellung des leider verstümmelten Helden, der in Gegenwart des thronenden Aietes mit jeder Hand einen Stier am Horne gepackt hält (wiederholt in dem Fragmente bei Millin, G. M. 175, 424) läfst ein gediegenes Original voraussetzen; als Seitenstück ebenso einfach die Verlobung mit der verschleierten Medea in Gegenwart der dem Jason günstigen Hera; die alte Amme und ein Argonaut sind Zeugen, daneben noch ein Eros. Auf dem Kasten des Kypselos thronte Medea, Jason stand zur Rechten und Aphrodite zur Linken, dabei der erläuternde Vers: Μήδειαν Ἰάσων γαμέει, κέλεται δ' Ἀφροδίτα Paus. V, 18, 1. — Den Beistand der Aphrodite betont noch stärker ein Vasenbild Arch. Ztg. 1883 Taf. 11: Jason bezwingt einen am Horne gehaltenen Stier sonderbarer Weise mit der Keule, wobei Aphrodite von einer Balustrade herab zuschaut, hinter ihr Eros; der Drache am Baum daneben züngelt gegen den Helden; das Vlies scheint dabei auf der Erde zu liegen. Diese Deutung wird bestritten ebendas. S. 261; dagegen eine Vase aus Kertsch (Antiq. du Bosph. Cimmér. pl. 63 A) in ähnlicher Weise die Sache darstellt, wo aber Medea selbst (kenntlich an der hohen phrygischen Kopftracht) zuschaut. — Ein eigentlicher Kampf mit dem Drachen findet nur auf wenigen

Vasen statt, unter denen wir von der bemerkenswertesten, einer grofsen mit vielem Bildwerk geschmückten Amphora in München (N. 805) das betreffende Stück ausheben (Abb. 128, nach Arch. Ztg. 1860 Taf. 239, 140, erläutert von Jahn; weiteres s. »Bellerophon«).

Das goldene Vlies ist hier abweichender Weise nicht an einen Baum gehängt, sondern über einen Felsen gebreitet, wo es dem Drachen zum Lager dient. In kräftiger Haltung stürmt Jason mit gezücktem Schwerte gegen das Untier heran, die Chlamys wie einen Schild über den linken Arm geschlagen (χλαμὺς ἣν δεῖ τῇ λαιᾷ περιελίττειν, ὁπότε προσμάχοιτο τοῖς θηρίοις, Pollux V, 18), während ihm der Petasos hinten herabhängt, übrigens nackt, nur an den Füfsen mit lang hinaufreichenden Schnürstiefeln bekleidet, an Haltung ähnlich dem Harmodios in der Gruppe der Tyrannenmörder. Hinter ihm steht seine Schützerin Medea, im ärmellosen Chiton mit dem Überschlag, in der Linken das Kästchen mit den Zaubermitteln haltend, welches für ihre Figur auf Bildern charakteristisch ist (φωριαμὸν μετεκίαθεν, ᾗ ἔνι πολλὰ φάρμακα-ἔκειτο Apoll. Rhod. III, 802). Dafs aber Jason vorzugsweise durch Zauber siegt und der siegreiche Ausgang gewifs ist, zeigt aufser der Haltung der Hauptpersonen die anmutige Gruppe der sorglos daneben stehenden und sitzenden Gefährten, welche in bequemer Stellung und mit epischer Ruhe der Befriedigung ihrer Neugier fröhnen, und unter denen nur die beiden Boreaden durch ihre mächtigen Schulterflügel kenntlich gemacht sind. — Zwei ähnliche Darstellungen Mon. Inst. V, 12. Weit deutlicher aber als hier ist die Wirksamkeit der Zaubermittel auf einigen anderen Denkmälern, namentlich auf Sarkophagreliefs (s. Jahn, Arch. Ztg. 1866, 234) hervorgehoben. Mehrmals sehen wir, wie der Drache um einen Baum geringelt, das Haupt schlaff herabhängen läfst, während auf der einen Seite Medea ruhig dabei steht, auf der andern Jason das Vlies vom Baume herabzulangen im Begriff ist. (Vgl. Val. Flacc. VIII, 88: *iamque altae cecidere jubae nutatque coactum jam caput atque ingens extra sua vellera cervix.*) Oder die Zauberin läfst die Schlange aus einer Schale fressen, während Jason von der andern Seite herbeischleicht, um das Vlies zu stehlen. Kurz, wir finden, wie auch in der späteren Poesie, dafs Medea die Hauptrolle spielt und Jason zum Werkzeuge ihrer Absichten herabgedrückt ist. (Nicht als Jasons Eroberung, sondern als Phrixos' Weihung des Vlieses möchte ich das Gemmenbild Millin G. M. 146, 424* auffassen.)

Dieser romantische Zug in Jasons Abenteuer findet sich jedoch am stärksten ausgeprägt in der Scene eines Vasenbildes, welches ohne die Namensbeischrift schwerlich genügend erklärt werden könnte, da jede litterarische Tradition fehlt. Hier (Abb. 129) nach Welcker, Alte Denkm. III Taf. XXIV, 1.

Wir sehen das goldene Vlies am Baum hängen, daneben von dem Drachenungeheuer nur das Vorderteil und den mit scharfen Zähnen besetzten geöffneten Rachen, aus welchem der nackte Jason kopflings herauszugleiten im Begriff steht. Mit Recht bemerkt Flasch (Angebl. Argonautenbilder S. 25), dafs die schlaff herabhängenden Arme und die Kopfhaltung des Helden seine vollständige Passivität bezeugen, und ferner, dafs der Drache wegen seiner aufgebäumten Krümmung nicht tot sein kann. Daher ist die geistreiche Parallele Welckers a. a. O. S. 378 mit dem Kampfe des Herakles im Drachenleibe (s. »Herakles, Befreiung der Hesione«) hier nicht statthaft; vielmehr anzunehmen,



128 Jasons Drachenkampf.

dafs Jason, wie gegen die feuerschnaubenden Stiere durch die Salbe der Medea, und in der Sage von der Einschläferung des Drachen durch die Iynx, so hier durch den Beistand der ruhig zuschauenden Athene (wohl die kolchische Ἀθηνᾶ Ἀσία bei Paus. 3, 24, 5) gegen die Verletzung gefeit und gestählt sei, dafs also Zaubermittel die Heldenkraft ersetzen und der Drache den Jason freiwillig wieder herausgeben mufs. Ein etruskischer Spiegel bei Gerhard II, 138 zeigt Jason von dem Drachen angefallen und im Begriff



129 Jason im Drachen. (Zu Seite 123.)

verschlungen zu werden; doch wird der Zusammenhang unseres Bildes auch hierdurch nicht aufgehellt. — Auf einem Gemälde in Neapel (Philostr. iun. 11) sah man die Argo den Phasis hinabfahren, Jason bewaffnet vorn auf dem Schiffe, neben ihm Medea finster und erschreckt, Orpheus den Ruderern singend; in der Ferne hing der eingeschläferte Drache an der Eiche und Aietes jagte mit Apsyrtos (?) als Wagenlenker auf einem Viergespann den Fliehenden nach. [Bm]

Ariadne. Dafs des Dionysos Gattin nicht die sterbliche Tochter eines Königs, sondern ursprünglich eine Göttin war, welche als die schlafende Erde von dem Frühlingshelden erweckt und befruchtet wird, möge hier nur eben angedeutet werden, wie es sich ja aus der Feier in Amathus nach Plut. Thes. 20 von selbst ergibt. Mit Recht hat man sie der Kora gleichgestellt, da sie wie diese in die Unterwelt mufs, was auch die aus attischem Einflufs stammenden Homerverse λ 321 beweisen. Schon die späteren Griechen suchten vergebens den alten Lokalkult von Naxos mit der historisierten Theseussage der Athener zu vereinigen, indem sie zwei Ariadnen annahmen, unter denen aber die Heroine in dem Zeitalter der Tragödie so sehr überwog, dafs die Kunst, sowohl die dichtende als die bildende und zeichnende, es nur mit dieser zu thun hat und zwar meist in einer Umformung nach dem Geschmack des Euripides und seines sentimentalen Publikums. Noch zu Philostratos' (I, 15) Zeit pflegten die Ammen den Kindern die schöne Mär zu erzählen, wie der böse Theseus die arme Ariadne verliefs, und dabei Thränen der Rührung zu vergiefsen. Wir finden daher (indem wir für ihr sonstiges Vorkommen in Kreta auf »Theseus« verweisen) die im Schlaf verlassene Geliebte, welche kummervoll erwacht und dann oder auch schon vor dem Erwachen von dem Gotte gefunden und mit hohen Ehren überrascht wird.

Den Moment, wo Theseus die schlafende Ariadne verläfst, stellt ein pompejanisches Gemälde vor (Mus. Borb. XI, 34), wobei die in der Luft erscheinende Athene den zögernden Helden antreibt, wie schon Pherekydes (nach Schol. Odyss. λ 321), offenbar der attischen Sage folgend, angab. In schalkhafter Weise ist dies Motiv übertrieben auf einer jüngst entdeckten Schale aus Corneto (abgeb. Mon. Inst. XI, 20, dazu Ann. Inst. 1880, 150), wo Ariadne ganz bekleidet unter Weinranken daliegt, über ihr schwebt Eros, während Theseus mit der linken Hand eben seine Sandalen aufhebt, um ohne Geräusch davon zu eilen und Hermes, sich nach ihm umsehend, schon auf den Fufsspitzen davon schleicht. Die absichtliche Komik der Darstellung erhellt auch aus dem Gegenbilde worüber s. »Iliupersis«. Die erwachte und bekümmerte Ariadne stellen aber mehrere Statuen, namentlich eine früher unter dem Namen Agrippina berühmte in Dresden vor (Becker, Augusteum Taf. 17), deren Gleichartigkeit auf ein hervorragendes Original



130 Schlafende Ariadne. (Zu Seite 126.)

weist: sie sitzt in dem auf den Schofs herabgesunkenen Gewande auf einem Felsen, den vorgeneigten Kopf auf die rechte Hand stützend, den Ellbogen auf das höher gezogene Knie, in traurigem Sinnen. Ähnlich malte sie wohl Polygnot in der Unterwelt, auf dem Felsen sitzend, Paus. X, 29, 2.

Auf pompejanischen Gemälden liegt sie am Ufer und blickt dem in der Ferne segelnden Schiffe nach. Ergiebiger noch war diese Situation für die römischen Dichter, deren ausführliche Schilderungen vielleicht auf alexandrinischen Vorbildern beruhen: Catull. 65, 52 ff.; Ovid. Heroid. 10; Met. 8, 175; Fast. 3, 459 ff.

Dagegen erfreute sich die schlafende Ariadne bei den Künstlern grofser Beliebtheit, besonders in späterer Zeit. Hier kommt vor allem eine berühmte Statue des Vatican in Betracht, welche wir nach (soweit möglich gelungener) Photographie wiedergeben (Abb. 130). Sie war früher Kleopatra (wegen des in Form einer Schlange gebildeten Armbandes) benannt; Winckelmann, der die Deutung verkehrt fand, schlug die allgemeinere Benennung einer schlafenden Nymphe vor; Visconti erkannte in ihr die schlafende Ariadne, hauptsächlich geleitet durch eine Anzahl von Sarkophagreliefs, welche die Scene der Überraschung durch Dionysos vorführen. Dazu verglich Jacobs eine Bronzemünze von Perinthos (Abb. 131, hier nach Wieseler, Alte Denkm. II, 417), durch welche die jetzt allgemein angenommene Deutung sicher gestellt wird.



131

Dionysos, unbekleidet und mit langem Lockenhaar, in der Rechten den Thyrsos, ist eben in den Anblick der Ariadne versunken, auf welche ihn der begleitende junge Satyr, dessen Schulter seine Linke stützt, ermunternd aufmerksam gemacht hat. Rechts von ihm steht Pan, jubelnd und lüstern aufspringend, wobei er den alten Silen anscheinend mit sich fortzuziehen sucht. Über dem Haupte der Ariadne steht winkend und den Arm hoch erhebend ein Satyr (mehr läfst sich wohl nicht sagen), der augenscheinlich die erste Entdeckung der Schlafenden gemacht hat.

Die Bekleidung und das ganze Motiv der Ariadne auf der das übrige, wie meist, verkürzenden und verkümmernden Münze stimmt nun mit der Statue so genau überein, dafs man versucht wird, eine bedeutende Statuengruppe als Grundlage beider zu denken, besonders da zahlreiche Wiederholungen der Statue sowohl wie der ganzen Gruppe in Reliefs (deren eines im Vatican dicht daneben sich befindet), besonders auf Sarkophagen, ferner Gemälde, Mosaiken und geschnittene Steine (aufgezählt Sächs. Ber. 1860 S. 26 ff.) bei vielfachen Variationen im einzelnen dem Grundmotive treu bleiben.

Über die vaticanische Statue sagt Burckhardt: »Als Motiv der Ruhe wird dieses in seiner Art einzige Werk auf ewig die Skulptur beherrschen. Es ist nicht möglich ein lieblich-grandioses Weib auf majestätischere Weise schlummernd hinzustrecken. Die Art, wie der Kopf durch die Lage der Arme die höchste Bedeutung erhält, die ungemeine Würde in der Kreuzung der Beine, endlich die unerreichbare Pracht und die weise Aufeinanderfolge der Gewandmotive werden nie genug zu bewundern sein. Der noch streng-schöne Gesichtstypus läfst uns eine Ariadne erkennen, die noch nicht in den Kreis ihres Retters aufgenommen worden ist.« Da die nur flüchtig behandelte Rückseite der Figur ihre Aufstellung in einer Nische oder an der Wand erforderlich macht, und da eine Statuengruppe, wie sie nach der Münze sich ergeben würde, den Gesetzen der griechischen Plastik nicht zu entsprechen scheint, so hat man in Hinweis auf ein Gemälde im athenischen Dionysostempel (Paus. I, 20, 2: Ἀριάδνη καθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἥκων εἰς τὴν Ἀριάδνης ἁρπαγήν) neuerlich (Ann. Inst. 1872, 89) die Statue erst für Nachahmung eines Gemäldes ansehen wollen. Doch hat auch in diesem Falle der Bildhauer Lob und Ansehen erworben, wie ein Epigramm Anthol. zeigt: οὐ βρότος ὁ γλύπτας, οἵαν δέ σε Βάκχος ἐράσσας εἶδεν ὑπὲρ πέτρας ἔξεσε κεκλιμέναν; vgl. Propert. I, 3, 1. Die Lage des rechten Armes der Schlafenden bezeichnet ebenso Anthol. Pal. V, 275, 2: κεῖτο περὶ κρόταφον πῆχυν ἑλιξαμένη. Über die ganze Situation vgl. die Schilderung des Gemäldes Philostr. I, 15, wo jedoch der Oberleib ganz entblöfst ist, wie auch in mehreren Darstellungen und bei Nonnos, Dionys. 47, 269. Der letztere läfst sie auch ausdrücklich am Meeresufer schlafen (ὑπνώουσα ἐπ' αἰγιαλοῖσιν), was ebenfalls an einer Mannheimer Statue (Stark, Sächs. Ber. 1860 Taf. 3) durch die mit Delphinen erfüllten Meereswellen am unteren Rande des Lagers angedeutet wird. Auf einem späteren prunkhaften Vasengemälde (Mon. Inst. X, 51) liegt Ariadne ausgestreckt auf einem Pantherfelle mit entblöfstem Oberkörper, schlafend (das Oberteil der Figur ist freilich zerstört); rings um sie stehen und sitzen Satyrn und Bacchantinnen, dienende Frauen und Eroten. Der göttliche Bräutigam wird erst erwartet. (Schlafend auch bei Gerhard, Etr. und kampan. Vaseng. Taf. 6, 7).

Über den eigentlichen Hochzeitszug s. »Dionysos«.

Als eine mystische Vermählungsfeier (ἱερὸς γάμος) nach lokalem Kultus ist wohl aufzufassen ein Vasengemälde mit der Inschrift ΝΑΞΙΩΝ, wo unter einer Laube von Epheuranken Dionysos mit dem Thyrsos-

scepter der neben ihm sitzenden bekleideten und geschmückten Braut den Kantharos beut, ein Eros mit der Binde fliegt herzu; Millingen, Uned. mon. I, 26. Ähnliche Vase bei Gerhard, Berlins Ant. Bildw. S. 844. Lebhafter ist die Bewegung auf einer prächtigen, fein gemalten Amphora Mon. Inst. VI, 70, wo die bekränzten Götter von Satyr und Mainade umgeben sind. Eine ruhige Begegnung, wobei Ariadne von einem Satyr geleitet wird, hinter dem bärtigen Dionysos Hermes und Poseidon hergehen, auf archaischer Vase Gerhard, Auserl. Vas. I, 48. Als Kora gilt die Braut noch ebendas. I, 53, wo sie dem Gotte entgegenzieht auf dem mit Böcken bespannten Wagen, geleitet von dem zitherspielenden Apollon und Hermes. Dagegen ist die Vermählung zum frivolen Ballett umgestaltet bei Xenoph. Symp. 9.

Auf Sarkophagen (aufgezählt Stark, Sächs. Ber. 1860 S. 26) findet sich die schlafende Ariadne zuweilen, daneben Eros mit gesenkter Fackel, sie enthüllend (Clarac Musée 191, 347), in dem Sinne des Verlassens dieser Erde in sicherer Hoffnung eines schöneren Erwachens.

Als Symbol ewiger und seliger Vermählung ist es auch wohl zu deuten, wenn auf einem römischen Grabsteine Ariadne und Bacchus (inschriftlich) sich die Hand reichen, nach römischem Eheritus; Arch. Ztg. 1860 Taf. 141.

Einzelne Köpfe sind schwer mit Sicherheit als Ariadne zu erklären. Der berühmte im Capitol, den Braun (Ruinen und Museen Roms S. 195) noch so deutete, wird jetzt allgemein als Dionysos gefafst wegen der kleinen Hörner unter dem Haar; es bleibt ein schöner Marmor in Neapel (Mus. Borb. III, 39) und eine epheubekränzte kleine Bronzebüste mit edlem Audsruck und idealen Formen (s. Sacken, Wiener Bronzen Taf. 28, 4). Von dem eigentümlichen Mythus, welcher in der Odyssee (λ 421—425) berührt ist, dafs die von Theseus entführte Ariadne in Naxos »auf das Zeugnis des Dionysos« von Artemis getötet sei, findet sich eine Spur auf zwei etruskischen Spiegeln mit Inschriften (Gerhard I, 87 und Annal. 1859 tav. L): Artemis langbekleidet trägt in den Armen ein fast kindlich gebildetes Mädchen ЕЅІА = Evia), daneben den Bogen und 3 Pfeile; ihr gegenüber der bärtige Bakchos mit Kantharos, weiter zurück Athena mit Helm und Ägis, letztere mit abwehrender, ersterer mit versöhnender Geberde nach der Erläuterung von L. Schmidt, Annal. 1858, 258 ff., der dahin gelangt zu konstatieren, dafs Theseus' Schuld und Ariadnes Vergehen im Tempel des Dionysos angedeutet sei, welches auf Athenens Befehl durch Theseus' Abreise und Ariadnes Tod mittels der sanften Pfeile der Artemis gesühnt werde. — Aufzählung der Denkmäler bei Jahn, Arch. Beitr. S. 251 ff., Brunn in Pauly's Realencykl. 2. Aufl. I, 2, S. 1549, Not. [Bm]

Aristeas und **Papias,** Bildhauer aus Aphrodisias in Karien, wahrscheinlich aus der Zeit Hadrians. Von ihrer Hand besitzen wir die in schwarzem Marmor hergestellten Statuen zweier Kentauren, gefunden in der Villa Hadrians zu Tivoli, jetzt im capitolinischen Museum. (Abb. 132.) Den jüngeren derselben zeigt unsere Abbildung nach einer Photographie, der ältere ist abgebildet nach einer Pariser Wiederholung bei Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst II, 47, 597. Es sind Kopien nach Bronzewerken der alexandrinischen Zeit, für unsere Künstler bleibt nur das Verdienst der materiellen Ausführung

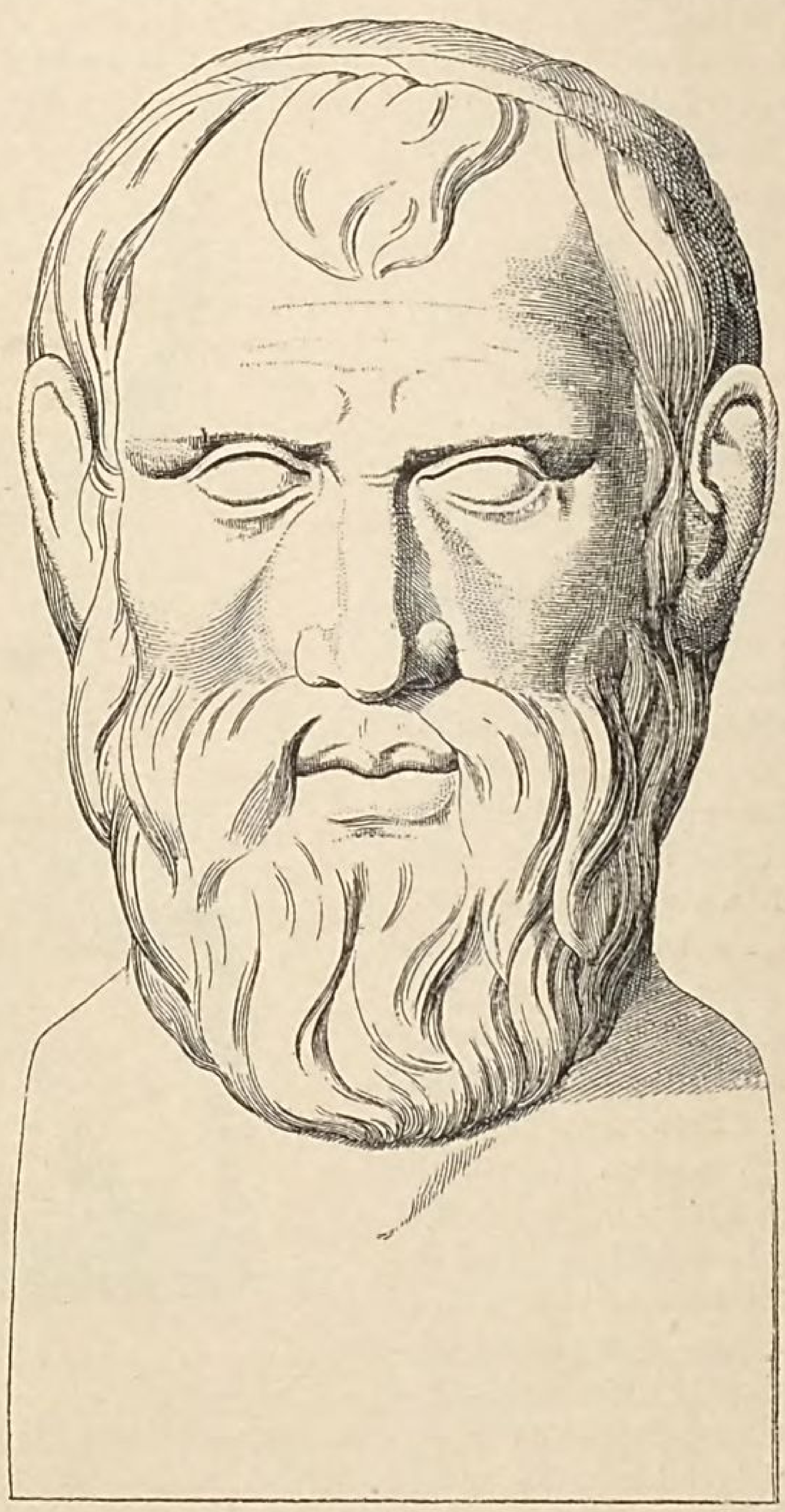


132 Centaur.

in dem schwierig zu bearbeitenden Stein übrig. Die Statuen zeigen uns zwei Kentauren, einen älteren und einen jüngeren als Pendants. Dem älteren hat ein Eros die Hände auf den Rücken gebunden; der Kentaur, in seinem Alter der Bürde der Liebe ungewohnt, schaut sich bittflehend nach seiner unerwünschten Last um. Der jüngere Genosse schlägt freudig erregt über diese Scene ein Schnippchen, ohne zu bemerken, dafs auch er vor den Fesseln der Liebe nicht sicher ist. Denn schon sitzt auch ihm (im capitolinischen Exemplar nicht erhalten) ein Eros auf dem Rücken. Die ganze Erfindung zeugt von einem köstlichen Humor und ist dem alexandrinischen Zeitgeiste vollkommen entsprechend. [J]

Aristogeiton s. Hypatodoros.

Aristophanes, der Komödiendichter. Eine bei Tusculum gefundene Doppelherme stellt, wie Welcker (Annali del Instituto XXV 1853 p. 251 ff.) erkannte, auf einer Seite Menanders anderweitig inschriftlich beglaubigtes Bild vor; s. »Menander«. Da nun bei antiken Doppelbüsten die Regel ist, gleichartige Personen miteinander zu verbinden, so hat Welckers Vermutung, dafs das zweite Bildnis Aristophanes sei, schon an sich eine grofse Wahrscheinlichkeit. Freilich bezeichnet sich dieser selbst, Pac. 768 ff., energisch als kahlköpfig (φέρε τῷ φαλακρῷ, δὸς τῷ φαλακρῷ), während die Herme nur den Beginn des Haarmangels aufweist, den φαλαντίας. Dennoch können wir die Differenz nicht so hoch anschlagen, um dafür mit Stark, Arch. Ztg. 1859 S. 87 den auch im Altertume unberühmteren Kratinos zu bieten; denn einerseits scheint der Dichter a. a. O. absichtlich durch Übertreibung seine Person dem Scherze preiszugeben, anderseits ist bei den Porträtbildnern Neigung vorhanden, derartige Mängel zu verdecken. Die Abb. 133 nach Mon. Inst. V, 55 bestätigt die Worte Welckers, dafs die Züge nicht blofs einen bedeutenden Mann, sondern speziell einen ernsten Beobachter verraten: gerunzelte Stirn, tiefliegende Augen, einige Verdrossenheit in dem Zucken der Mundwinkel. Die schmale, den Kopf umgebende Tänie, welche Menander nicht hat, wird ebenso wie bei andern Doppelhermen (Homer und Archilochos) als Zeichen des ihm zuerkannten Vorzuges gedeutet. — Über eine andere Herme mit Inschrift in Florenz s. Welcker, Alt. Denkm. V, 51; über eine Doppelherme in Neapel s. Braun, Ann. Inst. 1854 S. 48. [Bm]



133 Aristophanes.

Aristoteles, der Philosoph. Er war nach Timotheos bei Diog. La. V, 1 und einem Epigramme der Anthologie klein, hatte magere Beine (ἰσχνοσκελής), einen vorstehenden Bauch, kleine Augen und wenig Haare. Einen spottenden Ausdruck im Gesichte schreibt ihm Aelian, V. Hist. III, 19 zu (καὶ μωκία τις ἦν αὐτοῦ περὶ τὸ πρόσωπον), doch gibt er zu, dafs Gehässigkeit dies aufbrachte. Aufserdem fiel dem Aristoteles die Aussprache des Rho schwer (τραυλότης). Übrigens habe er sich sorgfältig gekleidet, das Haar gepflegt und gern Ringe getragen. — Seine Bildnisse waren zahlreich, nachdem ihm schon Alexander d. Gr. eine Porträtstatue in Athen hatte errichten lassen, deren Inschrift wir noch besitzen (Corp. Inscr. Gr. N. 136), und auch Philippos und Olympias seine Statue neben die ihrigen setzten (? Ammon. lat. p. 56). Sein Schüler Theophrast verordnete nach Diog. La. 5, 51 testamentarisch die Aufstellung seines Bildes in einem Heiligtume. Im kaiserlichen Rom renommierte man damit, *si quis Aristotelem similem vel Pittacon emit*, Juv. 2, 6. Christodor. ecphr. 16 beschreibt seine Statue in einem Gymnasium in Konstantinopel: ἱστάμενος δὲ χεῖρε περιπλέγδην συνεέργαθεν, οὐδ' ἐνὶ χαλκῷ ἀφθόγγῳ φρένας εἶχεν ἀεργέας, ἀλλ' ἔτι βουλὴν σκεπτομένῳ μὲν ἔϊκτο· συνιστάμεναι δὲ παρειαὶ ἀνέρος ἀμφιέλισσον ἐμαντεύοντο μενοινὴν καὶ τροχαλαὶ σήμαινον ἀολλέα μῆτιν ὀπωπαί.

Mit dem Gestus der gefalteten Hände stimmt nun vortrefflich eine Statuette der Villa Mattei bei Visconti, Iconogr. gr. pl. 20, 7. Daselbst ist unter N. 1 ein Relief gegeben, welches selbst ohne Bezeichnung, aber von J. Faber früher nach einer sehr ähnlichen Büste mit Inschrift als Aristoteles bekannt gemacht worden war. Und auf der völligen Übereinstimmung der Gesichtszüge fufsend, durfte Visconti eine Statue in Lebensgröfse im Palast Spada zu Rom ebenso benennen, zumal da auch die Anfangsbuchstaben der halbzerstörten Inschrift darauf hinweisen. Wir geben die ganze Statue (Abb. 134), an welcher die Füfse schlecht ergänzt sind; dann den Kopf besonders (Abb. 135), beides aus Visconti pl. 20, 2 und 3. Eine Statue des Aristoteles *exserto brachio*, wie hier, erwähnt Sidon. Apoll. IX, 9

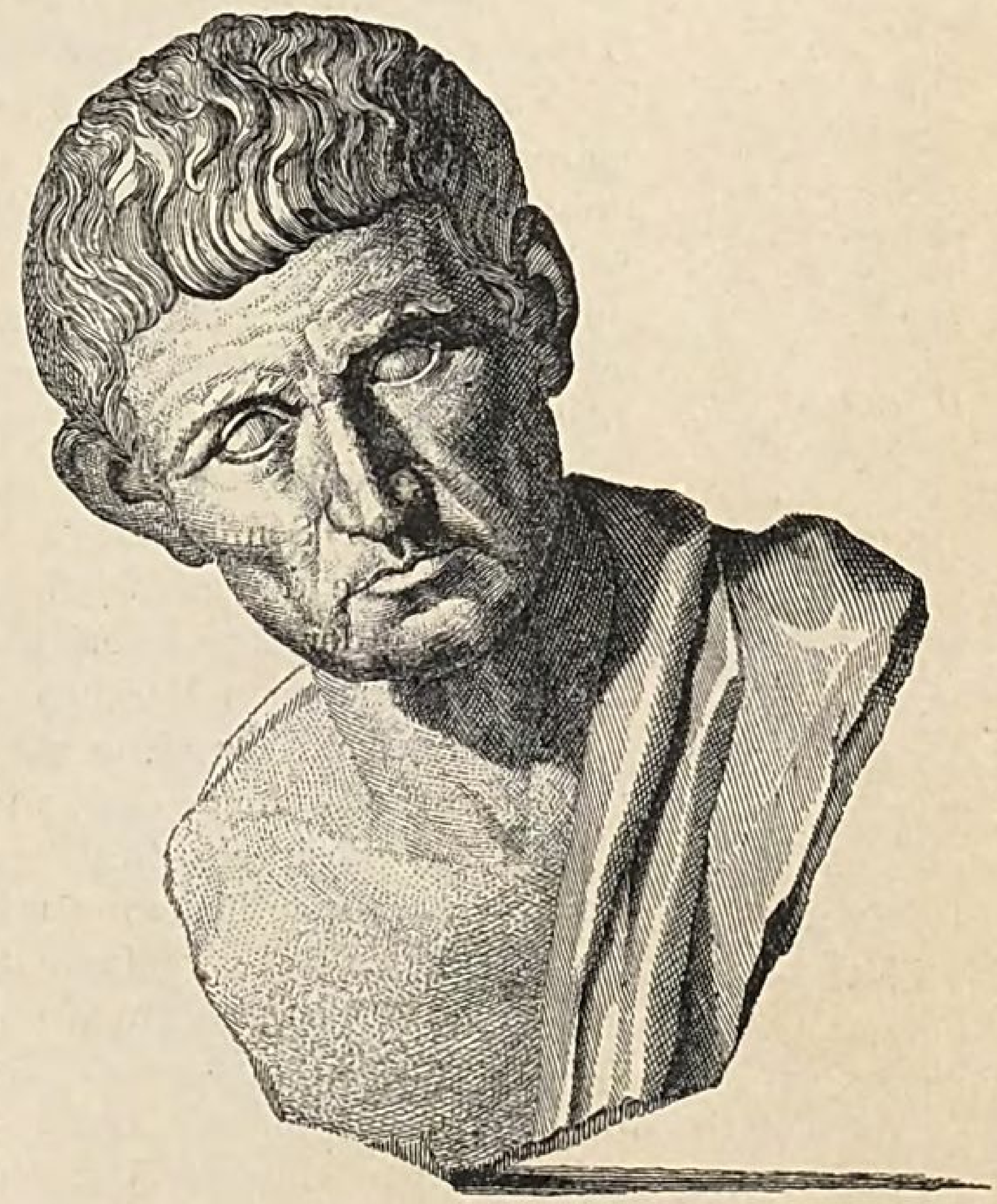
Auch die Magerkeit der Wangen (παρειαὶ συνιστάμεναι) bei Christodoros ist deutlich ausgedrückt und durch das Magenleiden des Philosophen begründet. Es ist kaum nötig zu bemerken, wie fein gewählt die Haltung des sinnenden Weisen ist, wie geistvoll das verhältnismäſsig kleine Auge unter der durcharbeiteten Stirn und den fein modellierten Augenbrauen hervorblickt. Zwei geschnittene Steine (ebenfalls bei Visconti a. a. O.) stimmen in den Zügen vollständig mit der Statue überein, verraten jedoch höheres Alter durch die zunehmende Kahlköpfigkeit des angestrengt arbeitenden Weisen. [Bm]



134 Aristoteles. (Zu Seite 128.)

Arkesilaos, Bildhauer, Zeitgenosse Cäsars, ein seiner Zeit besonders geschätzter Künstler. Auſser von einigen mehr genrehaften Werken, Kentauren, welche Nymphen tragen, einer Löwin, umgeben von Eroten, von denen einige sie gefesselt haben, andre sie zwingen, aus einem Horne zu trinken, wieder andre ihr Pantoffeln anziehen, wissen wir von einem Bilde der Felicitas, welche Lucullus um einen enormen Preis bei ihm bestellte, die aber wegen Ablebens des Bestellers wie des Künstlers nicht zur Ausführung kam (Plin. N. H. XXXV, 156). Für Cäsar schuf er das Tempelbild der Venus Genetrix (Plin. l. c.). Früher glaubte man dasselbe in einem öfter wiederkehrenden Typus mit enganliegendem, die Formen mit groſsem Raffinement durchscheinen lassenden Gewande wiederzuerkennen. Wahrscheinlich aber war sie erhabener, mehr der Juno ähnlich gebildet, völlig bekleidet, mit Scepter und Diadem, einen kleinen Amor auf der Schulter. (Vgl. Wissowa, De Veneris simulacris Romanis. Vratisl. 1882, p. 23, ss.). Wie bei Pasiteles (s. Art.) wird bei Arkesilaos die treffliche Durchbildung des Modelles gerühmt, und es wird berichtet, daſs seine Modelle teurer bezahlt wurden, als fertige Werke anderer Künstler. Im allgemeinen scheint der Künstler eine selbständigere Richtung eingeschlagen zu haben, als die meist auf freie Reproduktion älterer Werke sich beschränkenden gleichzeitigen attischen Renaissancisten in Rom (vgl. »Apollonios 2«). [J]

Armbänder bilden bereits in der Homerischen Zeit einen Bestandteil des weiblichen Schmuckes



135 Kopf des Aristoteles. (Zu Seite 128.)

(denn die ἕλικες im Schmuck der Aphrodite, Il. XVIII, 401, sind jedenfalls als Armbänder zu deuten) und blieben bei Griechinnen wie bei Römerinnen eine beliebte Zierde. Man trug sie jedoch nicht bloſs, wie bei uns, um das Handgelenk, sondern auch um den Oberarm; mit allgemeinem Namen heiſsen sie ψέλια, *armillae*, speziell unterscheidet man περικάρπια und περιβραχιόνια, für Handgelenk und für Oberarm (Poll. V, 99); bei den Römern ist *spatalium* ein um das Handgelenk getragenes Armband, *brachiale* ein für den Oberarm bestimmtes, und zwar trug man den *spinter* am linken, das *dextrocherium* am rechten Arm (Festus p. 336 B, 6: *spinter vocabatur armillae genus, quod mulieres antiquae gerere solebant brachio summo sinistro*). In der Regel wurden sie aus Gold hergestellt und vielfach mit Edelsteinen besetzt. Sehr schöne Beispiele prachtvoll gearbeiteter

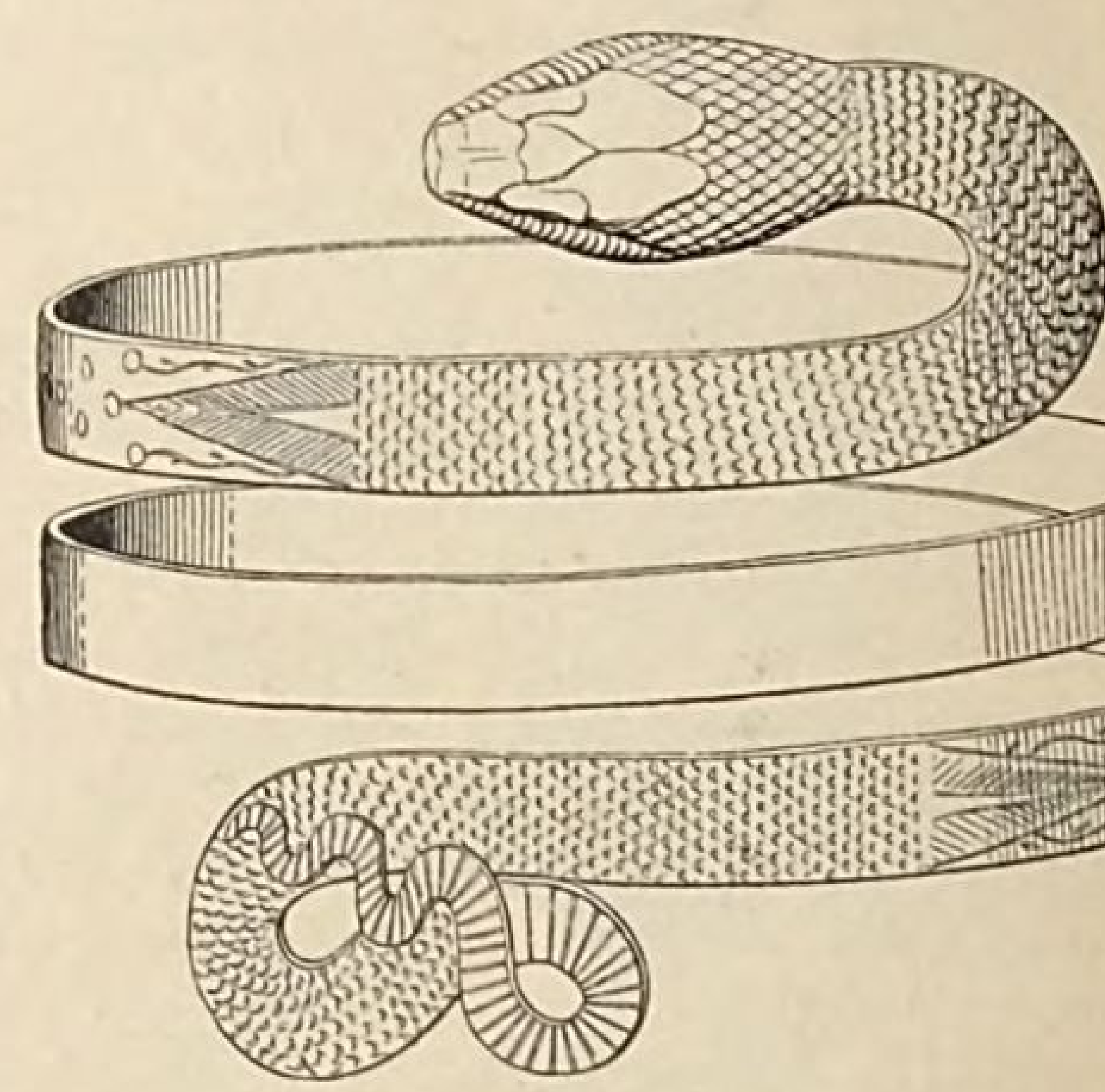
goldener Armbänder haben namentlich die Funde in der Krim ergeben (Abb. 136 nach Antiqu. du Bosph. Cimmér. pl. VI, 3). Für den Oberarm benutzte man namentlich gern die Schlangenform (daher solche Armbänder auch ὄφεις heifsen); diese schlangenförmigen Armbänder, von denen Abb. 137 ein Beispiel nach einem in Pompeji gefundenen Exemplare gibt (Mus. Borbon. VII, 46), hatten nicht, wie die anderen in der Regel, einen Verschlufs, sondern schmiegten sich vermöge ihrer Elastizität dem Arme an. Am Oberarm der schlafenden Ariadne des Vatikans (Abb. 130) erblickt man auch ein solches Schlangenarmband, welches bekanntlich die früher verbreitete falsche Benennung der Statue als Kleopatra veranlafst hat. Vgl. Daremberg, Dict. des antiquités I, 435 ff. [Bl]



136 Armband.

Artemis. Wie Apollon ursprünglich der Sonnengott war, so ist die Idee der griechischen Artemis auf den Mond und die ihm zugeschriebenen Wirkungen zurückzuführen. Vor allem aber mufs bemerkt werden, dafs, wie die Römer griechische Göttergestalten durch Identifizierung mit ihren nationalen, wenig entwickelten Göttern sich anpafsten und aneigneten, so auch die Hellenen gerade asiatische (z. B. ephesische Artemis) und nordische (Bendis, Tauropolos) Gottheiten auf gewisse Ähnlichkeiten hin mit ihrer Artemis zu verschmelzen verstanden haben, wodurch bei der steten Erweiterung der Beziehungen die Herstellung eines mythologischen Gesamtbildes erschwert wird. Indessen hat sich auch hier die Assimilationskraft des griechischen Geistes so bewunderungswürdig bewährt, dafs in der endlichen künstlerischen Fassung der Göttin eine einheitliche Gestalt rein und einfach als das natürliche Produkt vielseitiger Spiegelung hervorspringt und bleibende Geltung gewinnt: eine vollendet schöne Menschenbildung in alltäglicher Verrichtung begriffen, symbolisiert den gewaltigen Gedanken einer Herrschaft über alle irdische Natur und Kreatur und verflicht auf zarteste Weise damit geläuterte Vorstellungen über die sittlichen Grundlagen des Kulturlebens.

Bei historischer Anordnung der Kunstdarstellungen mufs die ephesische Artemis zuerst genannt werden, obwohl oder vielmehr weil sie ausländischen Ursprungs ist und ihr von Symbolik triefendes Bild in der Form eines Säulenschaftes mit der Gestaltungsart der ältesten Periode zusammentrifft, wahrscheinlich auch auf diese eingewirkt hat. Nach Paus. 7, 2, 4 fällt die Gründung des ephesischen Heiligtums vor die Einwanderung der Ioner, welche letzteren jedoch ihre Sagen und Vorstellungen von Artemis dahin übertrugen und darin wiederzufinden glaubten, Strab. 639; Tac. Ann. 3, 61. Ein interessantes Zeugnis von der Verbreitung ihres Kultus in das europäische Griechenland und von der gewissenhaften Verpflan-



137 Armband.

zung des altgeheiligten Bildes bietet bekanntlich Xen. Anab. 5, 4, 3—13 (ὁ δὲ ναὸς ὡς μικρὸς μεγάλῳ τῷ ἐν Ἐφέσῳ εἴκασται, καὶ τὸ ξόανον ἔοικεν ὡς κυπαρίττινον χρυσῷ ὄντι τῷ ἐν Ἐφέσῳ). Daher sieht man auf den späten Münzen vieler kleinasiatischen Städte immer die gleiche Gestalt, welche auch in mehreren Statuen erhalten ist; nur dafs die ausgebildete Technik, soweit die Gebundenheit der herkömmlichen Figur dies zuliefs, die freien Glieder dem veränderten Geschmack entsprechend formte und dem Antlitze wenigstens den Ausdruck einer phidiassischen Karyatide verlieh. Unsre Abb. 138, nach einer Photographie der vaticanischen Statue (andre Museen enthalten mannigfache Variationen), vergegenwärtigt hauptsächlich die Nährgöttin durch die vielen Brüste (πολύμαστος, multimammia Hieronym. epist. ad Ephes.), und spricht ihren Charakter als Herrin der animalischen Welt durch die reihenweis und hieroglyphenartig den Unterkörper bedeckenden Reliefs von Köpfen wilder und zahmer Tiere aus, deren Gestalten auf den verschiedenen Exemplaren der Statue wechseln.

Hier sehen wir auf der Vorderseite, soviel erkennbar, reihenweis Stiere, Hirsche, Löwen (?), Greife (? Flügel sind da); unten und an den Seiten aufser Rosetten Bienen und Schmetterlinge. An beiden Armen lagern Löwen; die mondförmige Scheibe hinter dem Haupte ist mit geflügelten Stieren bedeckt. Auf dem feinen Gewande dicht unterm Halse sind (hier kaum sichtbar) tanzende Horen gebildet, dazwischen die Himmelszeichen des Tierkreises, welche den Frühling angehen. Darunter ein Laubgewinde mit Blumen, dann ein Halsband von Eicheln über den hängenden Brüsten. Die (hier nach ähnlichen Mustern sicher ergänzten) Hände sind ausgebreitet, wie es der alle Kreatur liebevoll aufnehmenden Muttergöttin geziemt. Die Mauerkrone *(corona turrita)* mit grofsen Thoröffnungen weist wiederum auf die späte Anfertigung des Bildes hin (s. »Eutychides«), welches uns die vom Apostel Paulus gesehene Tempelstatue vergegenwärtigt. Eine Menge variierter Münzbilder der ephesischen Artemis sind zusammengestellt bei Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 308.

Nahe verwandt ist die Darstellung der Artemis Leucophryne auf einer Münze von Magnesia bei Müller-Wieseler I N. 14 und die syrische Gottheit ebdas. N. 246. Artemis Lusia in Arkadien erscheint als bekleidetes Holzbild in ähnlich gebundener Form ebdas. N. 11; namentlich aber die taurische Göttin in den beiden wichtigsten Lebensmomenten der Iphigeneia (s. Art.). Eine andre Vorstellungsweise der Artemis ist ebenfalls dem Ursprunge nach als vorgriechisch zu bezeichnen: die einer geflügelten Frau, welche, übrigens in ruhiger Stellung, wilde Tiere mit beiden Händen gefafst hält, ganz nach dem Typus bekannter assyrischer Reliefs. Wir geben ein Bruchstück der sog. François-vase in Abb. 139 (nach Mon. Inst. IV, 58). Das Bild stellt die sowohl schützende wie vernichtende Herrschaft über die Tierwelt in handgreiflicher Art vor.



138 Diana von Ephesus. (Zu Seite 130.)

Sie hält Löwen wie spielend am Schweife auf einem alten Vasenbilde Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 26. Dieselbe Vorstellung fand sich aber auch auf der Lade des Kypselos in Olympia (nach Paus. 5, 19, 1: Ἄρτεμις δὲ οὐκ οἶδα ἐφ' ὅτῳ λόγῳ πτέρυγας ἔχουσά ἐστιν ἐπὶ τῶν ὤμων, καὶ τῇ μὲν δεξιᾷ κατέχει πάρδαλιν, τῇ δὲ ἑτέρᾳ τῶν χειρῶν λέοντα) und sonst (vgl. Arch. Ztg. 1854 Taf. 61 ff.; Ausgrabungen zu Olympia III Taf. 23), wobei die Flügel als sinnbildlicher Ausdruck rascher Göttergegenwart und Wirksamkeit zu nehmen sind.

Zu der Zeit, als die griechische Kunst allmählich zur eigenen Gedankenproduktion gelangte, hatte sich aber die religiöse Anschauung von dem Wesen der Artemis wesentlich umgewandelt und zwar hauptsächlich wohl durch den Einflufs der epischen Dichtung und des delphischen Orakels. Anstatt der mütterlichen Naturgottheit des Orients überwiegt immer mehr die jugendliche Schwester Apollons; man bildete Artemis im Sinne des dorischen Volksstammes als reife Jungfrau, jugendlich kräftig und lebensfrisch, weder besonders anmutig noch herb, sondern selbstgenügsam. Sie ist mit lang herabreichendem, zierlich gefaltetem Gewande bekleidet, erscheint meistens schreitend (eine Andeutung des wandelnden Mondes ?) und führt entweder Bogen und Köcher als die Schwester und Genossin Apollons, oder die Fackel als leuchtende Göttin, die Heil und Segen spendet. Da von ganzen Statuen aus dieser Periode keine Originalarbeit übrig ist, so verweisen wir auf die archaisierende Nachahmung aus Pompeji, welche im Artikel »Bildhauerkunst, archaisierende« behandelt wird. Mehrere Reliefs und zahlreiche Vasenbilder geben dieselbe Figur, welche nun allmählich von der früheren steifen Würde befreit wird und endlich unter den Göttern ganz wie die Tochter im Familienkreise erscheint. Vgl. den Altar im Artikel »Zwölfgötter«; das grofse

Vasenbild im Artikel »Marsyas« u. a. (Revue archéol. 1844 pl. 44).

Die volle Ausbildung eines eigentümlichen, freien Ideals der Artemis datiert erst von der jüngeren attischen Schule, über deren Schöpfungen wir nur aus Kopien zweiter und dritter Hand eine Vorstellung gewinnen können. Von Skopas erwähnt eine Statue Lucian. Lexiph. 12, von Timotheos Plin. 36, 22; mehrere werden dem Praxiteles zugeschrieben. Eine zufällige Erwähnung (*osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit* Petron. 126: das zarte Mündchen) läfst ungefähr schliefsen, dafs in dieser Form schon das Hauptkennzeichen aller der landläufigen Bilder gefunden war, welche die Göttin verweltlicht



139 Ältere Artemis. (Zu Seite 131.)

und selbst für das modernste Publikum anziehend erhalten haben. Es ist dies die schlanke und zierliche Mädchengestalt mit den noch etwas herben Formen des weiblichen Körpers vor der Zeit voller Entwickelung, welche der Künstler festgehalten hat: die Göttin ist leichtfüfsig wie das ihr beigegebene Reh, Hüften und Brust entbehren noch der weiblichen Fülle, das Gesicht ist rundlich und heiter, ohne jeden Anflug von Sinnlichkeit, aber auch nicht von tieferem geistigen Ausdruck belebt. Artemis hält etwa die Mitte zwischen Athene und Aphrodite. Aus der das Wild beschützenden und zugleich die Tiere des Waldes beherrschenden Gottheit ist einfach eine Jägerin geworden, zu welcher die kräftige Art spartiatischer Jungfrauen das Modell geliefert hat. Sie trägt als Bekleidung den dorischen Chiton, hochgeschürzt, mit kurzen Ärmeln oder ärmellos, darüber oft ein als breiter Leibgürtel zusammengerolltes Tuch. So schildern die Jägerin Vergil. Aen. 1, 320: *nuda genu nodoque sinus collecta fluentis;* Ovid. Metam. 10, 536: *nuda genu, vestem ritu succincta Dianae;* Claudian. rapt. Pros. 2, 33: *crispatur gemino vestis Gortynia cinctu poplite fusa tenus* (das Flattern im Winde) und Christodor. 308 schildert eine Statue: ἦν δ'ἐπὶ γούνων παρθένιον λεγνωτὸν ἀναζωσθεῖσα χιτῶνα. An den Füfsen trägt sie meist hoch heraufreichende Jagdstiefel (ἐνδρομίδες, Κρητικὰ πέδιλα). Das Haar ist entweder über der Stirn zu einem Knauf (κόρυμβος) aufgebunden oder zurückgestrichen und am Hinterkopf in einem Büschel zusammengefafst; Binden oder diademartiger Schmuck sind nicht selten.

Die Krone der erhaltenen Werke dieses Typus ist die berühmte Diana von Versailles im Louvre (Abb. 140, nach Bouillon Musée I, 20), gefunden in Hadrians Villa bei Tibur oder am Nemi-See. Der Künstler zeigt uns eine schöne hochgewachsene Gestalt, wie sie dem Homer vorschwebt, wenn er mit ihr Helena, Nausikaa, Penelope vergleicht (δ 122, ζ 102 ff. πασάων δ'ὑπὲρ ἥγε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα, ῥεῖα τ'ἀριγνωτὴ πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι, τ 54). Der Eindruck ihrer Länge wird noch verstärkt durch die Verkürzung des Oberkörpers und die Verkleinerung des Kopfes, ein Kunstgriff, dessen Anwendung ebenso wie die hohe Eleganz der Arbeit und die etwas nach Effekt haschende Stellung der Figur eine nahe Verwandtschaft mit dem belvederischen Apollo bezeugt. Die Hörner der Hindin sind ein schon von den Alten bemerkter Verstofs gegen die Natur, zu welchem den Künstler noch besonders die Schönheit des Geweihes veranlafste, nachdem schon in der Heraklessage die goldgehörnte Hirschkuh (ἡ χρυσοκέρως ἔλαφος Apollod. 2, 5, 3, 1 und τὰν χρυσοκάρανον δόρκαν Eurip. Herc. fur. 375) besungen war. Dieses ihr geheiligte Tier gegen seine Angreifer in Schutz zu nehmen, während sie mit ihm Berge und Wälder eilenden Laufes durchstreift, ist offenbar der Gedanke der Göttin, welcher dem Künstler als Motiv hier vorgeschwebt hat; Artemis greift in den Köcher, um einen Pfeil hervorzuziehen. Wer dabei an der Abwesenheit des nur angedeuteten Bogens Anstofs nehmen sollte, würde als gelinde Zurechtweisung die Aufforderung erhalten, er möge versuchen, das lange Instrument ohne Störung der schönen Linien der Gruppe anzufügen. E. Braun, der die dramatische Bewegtheit und dennoch streng plastische Haltung der Gestalt betont, hebt besonders die glückliche Wahl des Momentes, das plötzliche Anhalten im Laufe und die dadurch hervorgebrachte Wirkung hervor. Er sagt (Vorsch. der Kunstmyth. S. 32): »Der Zusammenstofs einander widerstrebender und sich gegenseitig hemmender Kräfte ist selbst dem ungeübten Blick durch die eigentümlich wellenförmige Bewegung der grofsartig und einfach behandelten Gewandmassen auffällig, welche durch das Anhalten im raschen Lauf nach entgegengesetzten



140 Diana von Versailles. (Zu Seite 132.)

Richtungen fortgerissen werden. Der leichte dorische Chiton, welcher aufgeschürzt und durch Einschlagen um die Hüften hier verdoppelt ist, würde für sich allein der erhabenen Gestalt nicht hinreichende Fülle und Grofsartigkeit des Ansehens gewährt haben, weshalb es für die Herstellung des Gleichgewichts der Massen äufserst günstig wirkt, dafs das kleine, schmale Mäntelchen, welches vielfach vorkommt, um den Leib geschlagen und zu einer Art Gürtel verwendet erscheint. Es ist über die linke Schulter gezogen und läfst die rechte frei, was für die Veranschaulichung der Muskelthätigkeit, die durch das Hinauf- und Zurücklangen nach den Pfeilen veranlafst wird, sehr vorteilhaft ist. In den leidenschaftlich erregten, aber durch und durch charaktervollen Zügen des Antlitzes spiegelt sich die jungfräuliche Seele der nach einer Seite hin wohlwollenden und das Wild beschützenden, nach der anderen hin dagegen zornig um sich blickenden Göttin wie ein Edelstein auf dunkelem Grunde mit erhabener Pracht ab. Die bescheidene geordnete Lockenfülle krönt ein kammartig aufgesetztes Diadem«. (Overbeck, Sächs. Ber. 1867, 121 ff. vereinigt die Artemis von Versailles mit dem Apoll von Belvedere und einer capitolinischen Athena zu einer anathematischen Gruppe, welche von den Ätolern nach der Niederlage der Gallier auf einer halbrunden Basis aufgestellt sei, namentlich auf Grund einer Angabe bei Paus. X, 15, 2. Der Parallelismus mit jenem Apollon in Stil und Auffassung ist vielfach bemerkt.)

Wie hoch die Versailler Statue, mag ihr Original auch erst der sog. pergamenischen Epoche angehören, in der Auffassung und Durchführung über den zahlreichen gleichartigen, zum Teil keineswegs unbedeutenden Werken steht (die Darstellungen der bogenschiefsenden Artemis bieten reizende Motive), zeigt deren einfache Vergleichung in den Sammlungen von Braun und Müller-Wieseler. Die Variierung des leitenden Motivs führt gerade bei der Jagdgöttin sehr leicht zum Genrehaften, so dafs thatsächlich die anmutige Statue eines jungen Mädchens, welches das Obergewand auf der Schulter festzuheften im Begriffe ist, in mancherlei Nachbildungen unter dem grofsen Publikum als »Diana von Gabii« (im Louvre) umläuft, obwohl sie höchstens für eine Nymphe gelten kann. (Man vergleiche auch die zierliche Figur bei v. Sacken, Wiener Bronzen Taf. VII, 1 und ebdas. N. 3 und 4 die an pompejanische Bilder erinnernden Köpfchen mit dem Korymbos.)

Dafs daneben manche Künstler, insbesondere bei Tempelbildern, von der amazonenhaften Tracht der Jagdgöttin zurücklenkten zu der ehrwürdigeren langbekleideten Figur, bewirkte aufser dem Einflusse der römischen Diana (s. Art.) die Hervorkehrung andrer Eigenschaften der Artemis namentlich als Licht- und Heilbringerin. Artemis σώτειρα, deren schöner Kopf sich auf Münzen von Syrakus findet (wir geben eine Abb. 141 aus dem Berliner Kabinett nach neuer Zeichnung; R. lorbeerbekränzter Apollon), trägt zwar den Köcher, aber geschlossen, oder sie bewegt die Hand, um ihn zu schliefsen, wie auch die freundliche Miene und die ruhige Haltung anzeigt; so namentlich eine Dresdener Statue (Becker, August. II, 45). Auf andern Münzen ist die Leier hinzugefügt; denn Artemis ist auch als Sängerin (ὑμνία) ihrem Bruder Apoll gleichartig und nimmt an seiner musischen Kunst thätigen Anteil, wie der Homerische Hymnus XXVII und Hymn. Apoll. Pyth. 20 so schön schildern. Mit der Leier erscheint sie daher auf manchen Vasenbildern, z. B. auf der Schale des Sosias; vor Pan Elite céramogr. II, 93 A. Für die weittragenden Beziehungen der Leben verleihenden Lichtgöttin (φωςφόρος, σελαςφόρος) — als Geburtsgöttin (λοχία), Schützerin der Jungfräulichkeit (εὔκλεια), Schirmerin von Haus und Stadt (προθυραία, σωσίπολις, ἀριστοβούλη) — hatte die Kunst den Ausdruck gefunden in der Verbindung des Bogens mit der leuchtenden Fackel, häufig auch unter Weglassung des Bogens, für den eine zweite Fackel eintritt. So auf dem Weihrelief Art. »Apollon« S. 97 (Abb. 103). Unter der Masse gewöhnlicher Bilder dieser Art ragt eine lebensgrofse vaticanische Statue hervor (Abb. 142, nach Photographie), welche die Idee der wandelnden Nachtgöttin in wirkungsvoller Weise verklärt. Die Göttin ist mit dem langen Doppelgewande (ἡμιδιπλοΐδιον) bekleidet, dessen Faltenwurf durch den raschen Schritt malerisch bewegt und auf der Brust durch das querlaufende Köcherband mannigfaltig unterbrochen wird. Das volle Gesicht der Mondgöttin, dessen Bildung hier charakteristisch ist, wird von den im Winde flatternden Locken kreisförmig umrahmt und von breiter Binde durchzogen, über welche vielleicht ursprünglich der Halbmond (wie oft auf Reliefs) hervorragte. Die Züge sind erhaben, fast geisterhaft, an die Vorstellung der Hekate streifend; die ganze Erscheinung atmet die Poesie des Schauers der Nacht, wo die hocherhobene Fackel Licht und Hilfe bringt.


141

Die spätere Zeit gefiel sich darin, Selene als eine auf der Mondsichel schwebende Halbfigur zu bilden. Aus älterer Zeit sind vereinzelte Darstellungen der auf dem Stiere reitenden oder mit Stieren fahrenden Artemis (ταυροπόλος) zu erwähnen, die jedoch so wenig eine wirksame Kunstgestalt gewonnen haben, wie Artemis auf dem Pferde in Pherai, auf dem Hirsche auf Vasen und auf Münzen, mit Stieren fahrend auf Endymionsarkophagen, z. B. Clarac 166, 76; auch Millin, G. M. 34, 121. Die Abenteuer

mit Endymion und Aktaion, s. unter diesen Artikeln; einige andre Darstellungen in »Diana«, »Iphigeneia«, »Apollon«, »Giganten«; vgl. auch die grofse Vase Art. »Marsyas«, wo Artemis wie in manchem anderen Vereine von Göttern ihren Platz hat. Ein Kandelaber bei Gerhard, Ant. Bildw. 7, 83 vereinigt ihre Hauptattribute. Für ihre Dienerinnen gelten Einigen die sog. Karyatiden (s. Art.). [Bm]

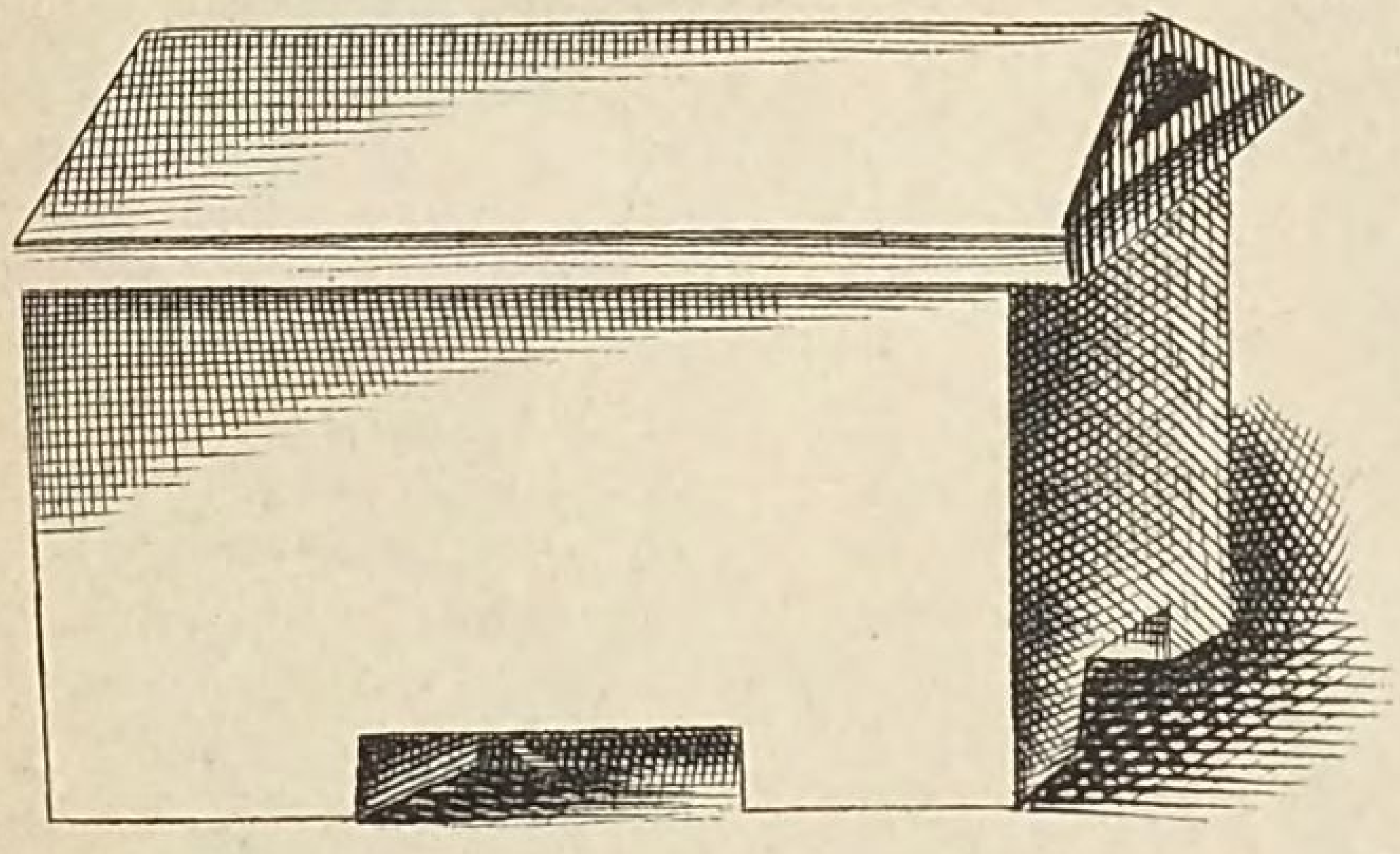
Asbest, auch Amiant genannt, wurde vornehmlich bei Karystos auf Euböa und auf Kypern gewonnen und als dem Feuer Widerstand leistender Webstoff teils zu Lampendochten, teils zu Totenkleidern (für Leichenverbrennung), bisweilen auch zu Tischtüchern u. dergl. verarbeitet. Reste von Asbestkleidern haben sich noch in Gräbern gefunden. (Vgl. Marquardt, Privatleben der Römer S. 484 ff.; Blümmer, Technol. der Griechen und Römer I, 194.) [Bl]

Aschengefäfse. Wenn eine Leiche nicht beerdigt, sondern verbrannt wurde (vgl. »Bestattung«), so sammelte man, nachdem der Scheiterhaufen erloschen war, Asche und Gebeine, um sie in einem besonderen Gefäfse aufbewahrt beizusetzen. Diesen Brauch finden wir schon in der Homerischen Zeit (Hom. Il. XXIII, 240; vgl. Soph. El. 54 u. 747), wie später (Plut. Philopoem. 21). Als solche Aschenbehälter dienten Gefäfse verschiedener Form, meist topf- oder urnenartig gebildet, und aus mannigfachem Material: Thon oder Erz ist das gewöhnliche, doch kommen auch Steine, wie Marmor, Alabaster u. s. w., ferner edle Metalle, wie Silber und Gold, und auch Glas in noch erhaltenen Exemplaren solcher Aschengefäfse vor. So fand man z. B. in einem athenischen Grabe ein silbernes Gefäfs in steinernem Gehäuse (Bull. d. Inst. 1860 p. 116), und auf Delos ein halbkugelförmiges Gefäfs von dünnem

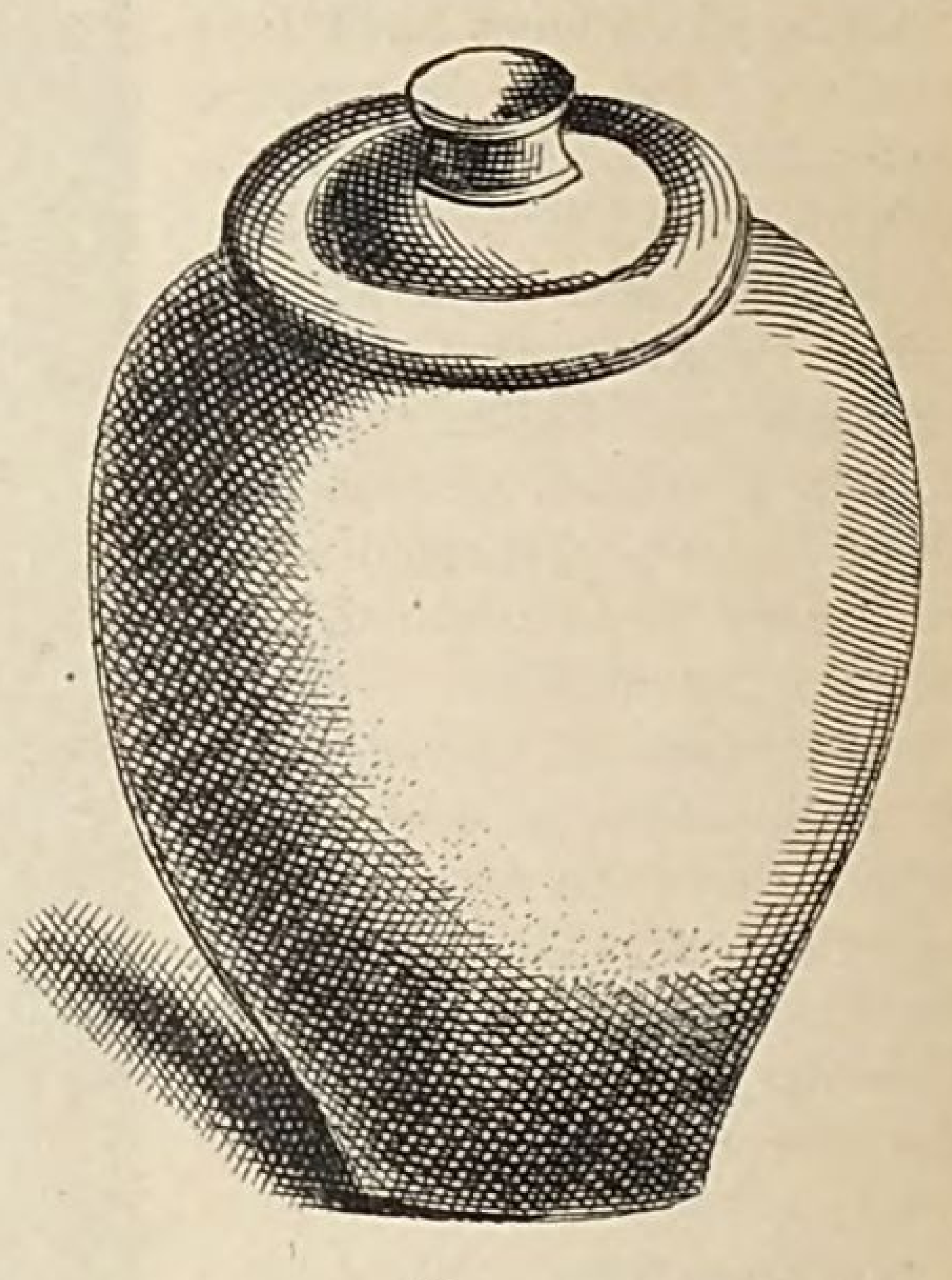


142 Diana mit der Fackel. (Zu Seite 134.)

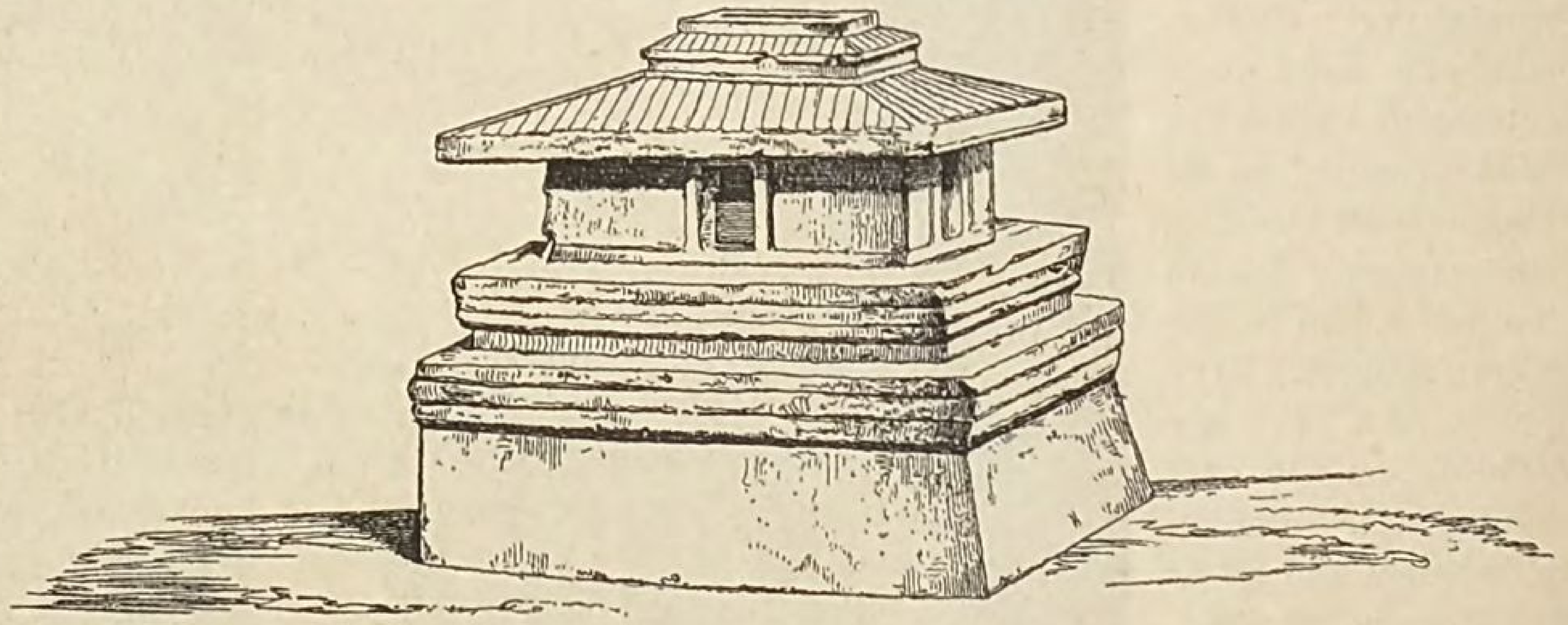
Bronzeblech, 10—12 Zoll im Durchmesser, in einem genau dazu passenden marmornen Behälter mit darauf liegendem, eingefügtem Deckel, wie eine grofse runde Schachtel (Rofs, Archäol. Aufsätze I, 62; vgl. Marquardt, Privatleb. der Römer S. 370 f.). Eigentümlicher Art sind die etruskischen Aschenurnen: aus Stein oder Thon gearbeitete, viereckige Kisten, auf der Vorderseite mit stark vorspringendem Relief mythologischen oder sepulkralen Inhalts verziert, während auf dem Deckel die meist stark verkürzt gebildete Porträtfigur des Verstorbenen dargestellt ist. Sie gleichen also im allgemeinen den zur Aufnahme von unverbrannten Leichen bestimmten Sarkophagen (s. Art.), nur dafs die Dimensionen kleinere sind. Vgl. Abb. 143, aus dem Grab der Volumnier in Perugia, nach einer Photographie. Andere haben die Form eines Tempels mit Giebeldach (wie Abb. 144 nach Gori, Mus. Etrusc. III, Cl. II, Tab. 12, 1), oder einer Urne (wie Abb. 145, nach Gori, ebd. Tab. 12, 4). Von ganz besonderem Interesse sind einige in einer Peperinschicht bei Albano gefundene Aschenurnen, welche die älteste Form des italischen Bauernhauses vorführen (vgl. Abb. 146, nach Abeken, Mittelitalien Taf. III, 6). [Bl]



144



145



146 Aschenurnen.

Asklepios. Der Heilgott Asklepios, in der Ilias nur erst als Heros gedacht (das ihm gegebene Beiwort ἀμύμων Δ 194, Λ 835 führt sonst kein Gott) und Vater zweier Ärzte genannt (während der Götterchirurg Paieon reine Abstraktion seines Berufes ist), hat sich aus dem thessalischen Lokalkult zu Trikka langsam zu einer immer bedeutsameren Potenz im Kulturleben entwickelt und ist auch im Bilde zu einer ansehnlichen, wenngleich beim Mangel an äufserer Handlung etwas einförmigen Gestalt herausgearbeitet worden. Da unter den ältern Göttern vorzugsweise Apollon auch körperliche Leiden schickt und wiederum heilt, so war der Anschlufs an dessen in Thessalien gepflegten Kult durch die Sohnschaft und damit verknüpfte Wunderlegenden sehr förderlich für die Verbreitung seines Dienstes an fast

unzählige Orte und in wenig veränderter Form. Die thessalischen Zaubermittel werden aufgegeben gegen die Weissagung, besonders die Traumorakel. An den pythischen Gott erinnert der Schlangenstab des Asklepios und der oft neben ihm stehende Omphalos; vgl. Welcker, Griech. Götterl. 2, 734, welcher auch die Namensdeutung durch ἀσκάλαβος = Eidechse billigt, womit man an den Apollon als γαλεώτης anknüpfen könnte.

In bildlicher Darstellung ist es auffallend, gerade in älterer Zeit einen jugendlichen, unbärtigen Asklepios zu finden: so die Statue aus Gold und Elfenbein von Kalamis in Korinth, mit Scepter und Pinienapfel in den Händen, Paus. 2, 10, 3; desgleichen von Skopas in Gortys, Paus. 8, 28, 1 u. a. Erhaltene Statuen dieser Art bei Müller-Wieseler II, N. 775, 776. (Sollten etwa die Künstler sich gescheut haben, den Sohn des jugendlichen Apollon bärtig darzustellen? vgl. Cic. nat. deor. III, 34, 83.) Dagegen fand sich in Tithorea in einem von allen Phokiern hochgehaltenen Heiligtume des Asklepios ἀρχαγέτας sein jedenfalls sehr altes Steinbild mit einem mehr als zwei Fuſs langen Barte, und die Darstellung des Asklepios im reifen Mannesalter wurde später zur herrschenden Kunstform. In dieser hat das Antlitz zeusähnliche Züge, jedoch von der Erhabenheit zur freundlichen Milde herabgestimmt (τὸ μειλίχιον καὶ πρᾶον rühmt Hippocr. epist. p. 818), so daſs man bei einzelnen Köpfen zweifeln kann, wer gemeint sei. So wird der hier nach Description de Morée III pl. 29 abgebildete kolossale Kopf (Abb. 147), welcher auf Melos gefunden ist, von Overbeck, Kunstmyth. S. 89 für Zeus Meilichios erklärt und die Treue des Pariser Stiches angefochten. Das volle Haar ist oft mit einer turbanähnlichen Binde (θερίστριον) umwunden. Der Gott ist entweder stehend oder thronend gebildet; im ersteren Falle regelmäſsig auf den kräftigen keulenartigen Stab unter der rechten (oder auch linken, Ovid. Met. 15, 654) Schulter gestützt, um welchen sich die Schlange, sein ständiges Symbol (vielleicht die Heilkraft der Erde), hinaufwindet. Der Mantel ist unter der rechten Achsel, die Brust frei lassend um den linken Arm genommen und in schöne Falten gezogen. (Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Philosophenmantel ist nicht zu verkennen; die Tracht der Ärzte mag ähnlich gewesen sein. Damit stimmt auch Virg. Aen. 12, 400: *ille retorto Paeonium in morem senior succinctus amictu.*) Daneben steht häufig der Omphalos. So in der hier nach Photographie gegebenen



143 Etruskische Aschenkiste. (Zu Seite 136.)

Statue in Florenz (Abb. 148), welche man nach einer Münze von Pergamon für die Kopie des für den dortigen Tempel gefertigten Bildes von Phyromachos (vgl. Diod. Sic. exc. l. 31 fg. 46; Polyb. 32, 25) ansehen darf. Daſs derselbe Künstler zugleich auch der Schöpfer dieses Idealtypus gewesen, nahm man früher allgemein an; doch will Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik I, 215 diese »geistreiche Modifikation des Zeusideals« schon dem Schüler des Phidias,

Alkamenes, der ein Tempelbild des Asklepios in Mantineia ausführte (Paus. 8, 9, 1), zuschreiben. Übrigens war in Pergamon Asklepios, wie an der schon erwähnten Münze ersichtlich ist (Abb. 149 nach Müller-Wieseler I N. 219 b), mit seiner Tochter (seltener wird sie Gemahlin genannt) Hygieia gruppiert und zwischen beiden der vermummte kleine Telesphoros, über welchen s. unten. (Panofka [Asklepios und die Asklepiaden in den Abhandl. Berl. Akad. d. Wissensch. 1845, worin der gröſste Teil der vorhandenen Denkmäler gesammelt ist] will allerdings der Vorstellung von dieser Statue eine andre Münze, bei ihm abgebildet Taf. I, 3 zu Grunde legen, wo Asklepios zwischen zwei fackeltragenden Kentauren steht.)

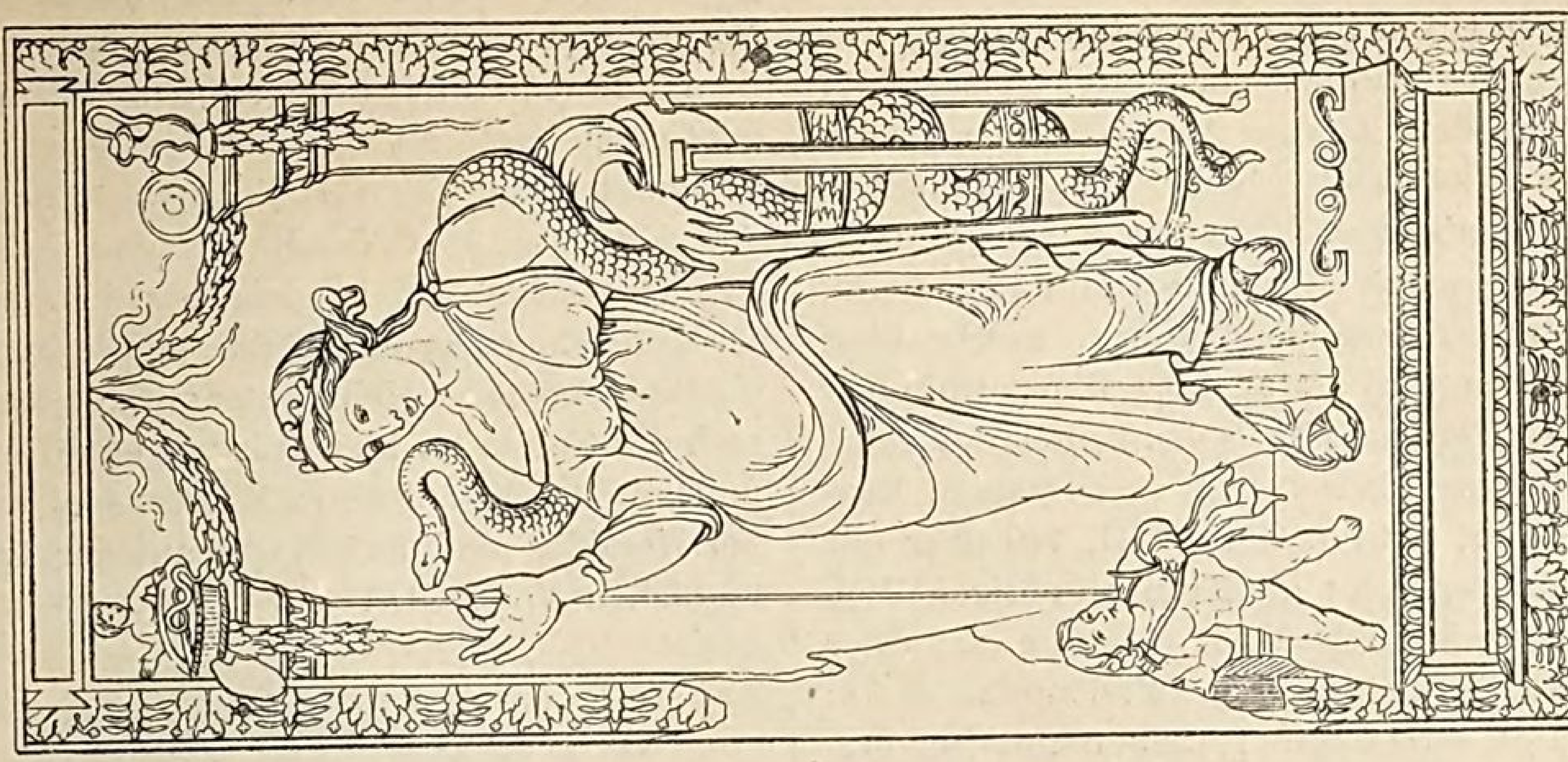


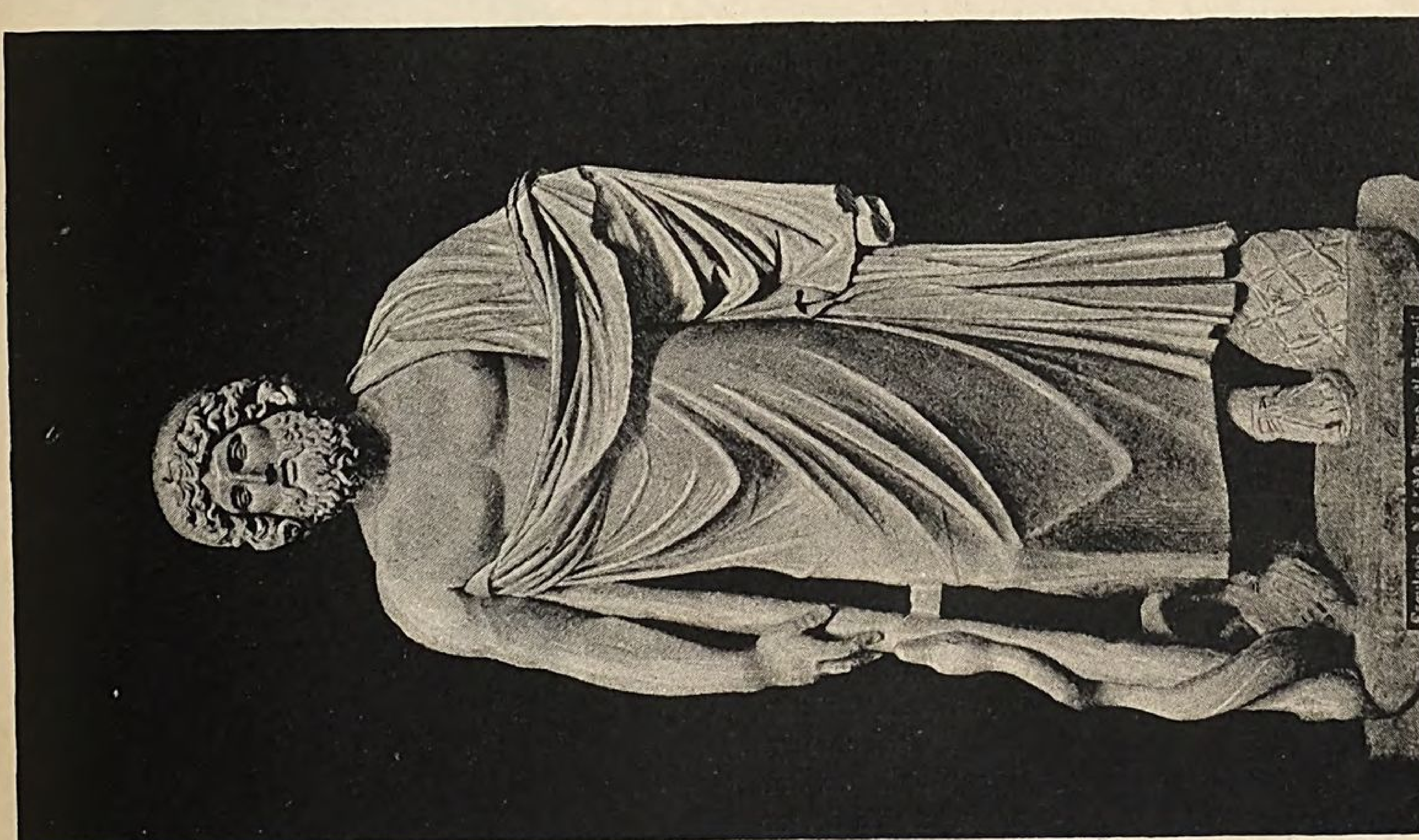
147 Aesculap. (Zu Seite 137.)

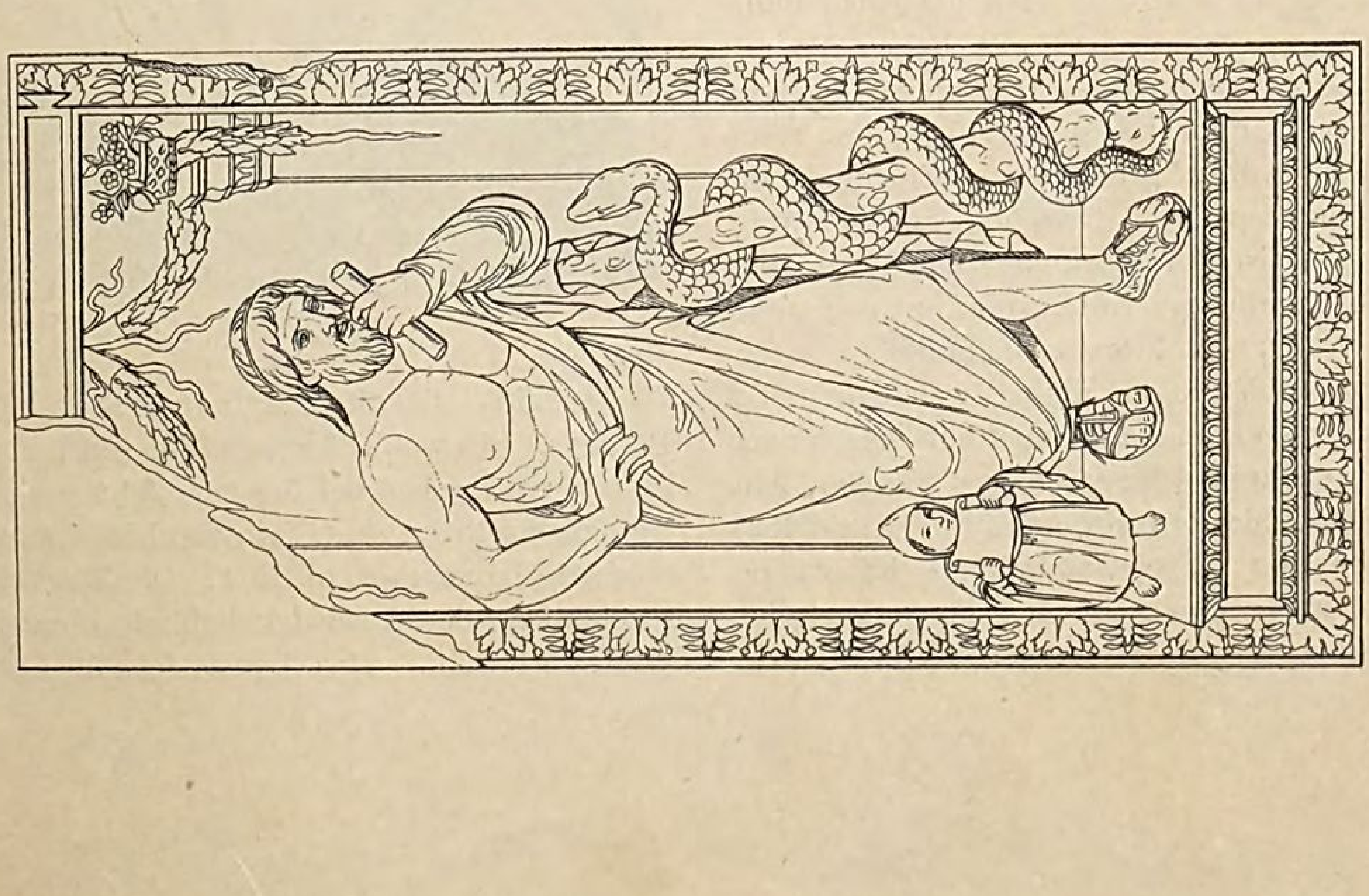
Nach einer Münze des Kaisers Commodus zu schlieſsen, muſs es in Pergamon später auch ein thronendes Bild des Asklepios gegeben haben (s. Abbildung Müller-Wieseler II N. 767); das berühmteste dieser Art aber fand sich in Epidauros, von Thrasymedes (einem Zeitgenossen des Phidias) verfertigt aus Gold und Elfenbein. Der Gott saſs wie der Zeus des Phidias, hatte aber nur dessen halbe Höhe; in einer Hand hielt er den Stab (das Zeichen der Ärzte), mit der andern eine Schale über den Kopf der Schlange; neben ihm lag ein Hund, Paus. 2, 27, 2. Die Erklärung dieses Hundes ergibt sich aus der Angabe von Paus. 2, 26, 4, nach welcher ein Hund den von der Mutter ausgesetzten Knaben bewacht hatte. (Er findet sich auch auf athenischen Votivbildern hinter dem sitzenden Asklepios, der zwei Söhne neben sich hat; Schöne, Gr. Reliefs N. 102.) Die Umrisse des Bildes sind auf Münzen erhalten; s. Panofka Taf. I, 7, 9. Sitzend erscheint der Gott auch auf Münzen von Trikka, der Schlange einen Vogel zum Fraſs bietend. Auſser den Einzelbildern werden zahlreiche Gruppierungen des Asklepios mit den Seinen erwähnt, von denen am häufigsten die Tochter Hygieia vorkommt, meist die sich aufringelnde Schlange fütternd. Ihre Bildung ist jugendlich, im langen Doppelchiton. Der Stil einiger uns erhaltenen Bildwerke deutet darauf, daſs ihr Bildungstypus in die Zeit des Skopas zurückgeht, welcher selbst Statuen der Göttin für den Asklepiostempel in Gortys und den der Athene Alea in Tegea arbeitete (Paus. 8, 47, 1 und 8, 28, 1), während Bryaxis eine in Megara aufstellte (Paus. I, 40, 6). An einer restaurierten Statue im Belvedere des Vatican ist der Kopf nicht zugehörig, entstammt aber einer attischen Athena Hygieia, Plut. Pericl. 13; s. Flasch, Ann. Inst. 1873, 5 ff. — Alle vier Asklepiostöchter (Hygieia, Jaso, Panakeia, Aigle) hatte Nikophanes auf einem Gemälde vereinigt (Plin. 35, 137). Auf einem Relief (Visconti, Mus. Pio-Clem. I, 32) finden wir neben Asklepios, dem ein von Hermes herbeigeführter Genesener auf den Knien dankt, die drei Grazien an ihrer Stelle, aber in ähnlichem Sinne. Auf einem groſsen Relief aus guter griechischer Zeit (Ann. Inst. 1873 Taf. M N S. 114) findet sich gegenüber einer opfernden Familie: Asklepios mit Hygieia (oder seiner Frau Epione), dann zwei Söhne, welche Lueders wohl mit Recht als Podaleirios und Machaon ansieht (ihr Kult ist bezeugt in Messene von Paus. IV, 31, 8. 9), und die eben genannten drei Töchter. Von dem Asklepieion am Südabhange der athenischen Burg sagt Paus. 1, 21, 7: τοῦ δ'Ἀσκληπιοῦ τὸ ἱερὸν ἔς τε τὰ ἀγάλματά ἐστιν ὁπόσα τοῦ θεοῦ πεποίηται καὶ τῶν παίδων ἐς τὰς γραφὰς θέας ἄξιον. An dieser Stelle hat man in den letzten Jahren eine groſse Anzahl von Votivreliefs gefunden. Noch ist zu bemerken, daſs eine Münze von Epidauros den neugebornen Asklepios darstellt, der von einer Ziege gesäugt und vom Hirten Aresthanas (man erklärt: *qui mortem placavit*) gefunden wird; Müller-Wieseler II N. 759; vgl. Paus. 2, 26, 4. Ein schönes Relief des lateranensischen Museums, abgebildet bei Braun, Ant. Marmorwerke Taf. 5, auf dem ein bärtiger Alter mit Trinkhorn und Kanne ein vor ihm auf der Erde spielendes, nacktes Knäblein findet, mitten im eichenbewachsenen Felsenthal, ist auf diesen jungen Asklepios bezogen, den nach arkadischer Sage Arkas' Sohn, Autolaos, pflegte, Paus. 8, 25, 11; Nuove



149


152 Hygiea. (Zu Seite 140.)


148 Aesculap. (Zu Seite 137.)


151 Aesculap. (Zu Seite 140.)

Memorie dell Inst. p. 124. Asklepios wurde deshalb auch an einigen Orten in Kindesgestalt verehrt, was jedoch auf Denkmälern nicht nachzuweisen ist. Wohl zu scheiden von dem Knaben Asklepios ist aber der Dämon Telesphoros, welcher in krankhafter, schmächtiger Knabengestalt häufig neben ihm erscheint. Er ist eingehüllt in eine paenula cucullata, eine Art Nachtkleid mit der Kapuze, welche über den Kopf gezogen wird. Man faſst ihn gewöhnlich als Dämon der Genesung (wie denn auch an seine Stelle in Epidauros Akesios trat, in Pergamon Euamerion); Welcker, Griech. Götterl. II, 740 aber mit Böckh als Genius der für die Kranken nötigen Weihungen, mit Bezug auf Paus. II, 11, 7 u. a. Über das phallische Element in ihm vgl. Panofka S. 54; Fröhner, Sculpt. du Louvre I, 369 nennt ihn deswegen Agathodämon.

Im Jahre 291 v. Chr. wurde infolge einer heftigen Pest in Rom auf Befehl der sibyllinischen Bücher der Heilgott von Epidauros dorthin berufen, wie Liv. X, 47 und Epit. XI berichtet; vgl. Preller, Röm. Myth. S. 606 ff. Die Gesandten erhielten aber nur eine von den im Heiligtume gezüchteten Schlangen (»*in quo ipsum numen esse constabat*«), welche bei Ankunft des Schiffes nach der Tiberinsel schwamm, worauf dort der Tempel des Gottes errichtet wurde. Die Insel hieſs fortan nach dem Namen des Gottes. Mehrere Münzen verherrlichen das Ereignis, von denen wir das Bronzemedaillon des Commodus (nach Panofka a. a. O. Taf. II, 3) wiedergeben (Abb. 150). Das Schiff fährt hier unter der Tiberbrücke, wahrscheinlich dem pons Aemilius, durch; die Schlange ringelt sich auf den schon antizipierten Tempel zu; der unten gelagerte Fluſsgott heiſst sie mit Handbewegung willkommen. — Der Dienst des Aesculapius blieb in Rom selbst und in allen römischen Ländern völlig griechisch, wie auch die Arzneikunst meistens von Griechen geübt wurde. Durch seine praktische Wirksamkeit machte er dem Christentume nachhaltige Konkurrenz, wovon unter andern ein früher in Florenz befindliches elfenbeinernes Diptychon Zeugnis ablegt, welches wir besonders seiner ausgezeichneten Schönheit wegen nach dem Stiche von Raphael Morghen aus Wieseler, Alte Denkm. II N. 792 hier vorführen (Abb. 151 und 152). An Besonderheiten dieser Darstellung ist zu bemerken, daſs, wie neben Asklepios der kleine Telesphoros, so neben Hygieia ein flügelloser Eros hinzugefügt ist, dessen Erklärung neben dem jungen Weibe nicht viel Schwierigkeit machen sollte. In dem auf dem Pfeiler neben der Göttin hinter der geöffneten *cista mystica* hervorschauenden Knaben vermutet man einen Heildämon, Euamerion oder Akesios (Paus. 2, 11, 7). Kanne und Schale auf dem Pilaster rechts von Hygieia beziehen sich auf die medizinischen Darreichungen, sowie auch der Korb oberhalb Asklepios Heilkräuter enthält. Der Schlangenstab des Gottes ist hier ganz wie eine Keule gestaltet und stützt sich auf einen Stierschädel, wie zuweilen bei Herakles und auf einem auf der Tiberinsel befindlichen Votivrelief. [Bm]



150

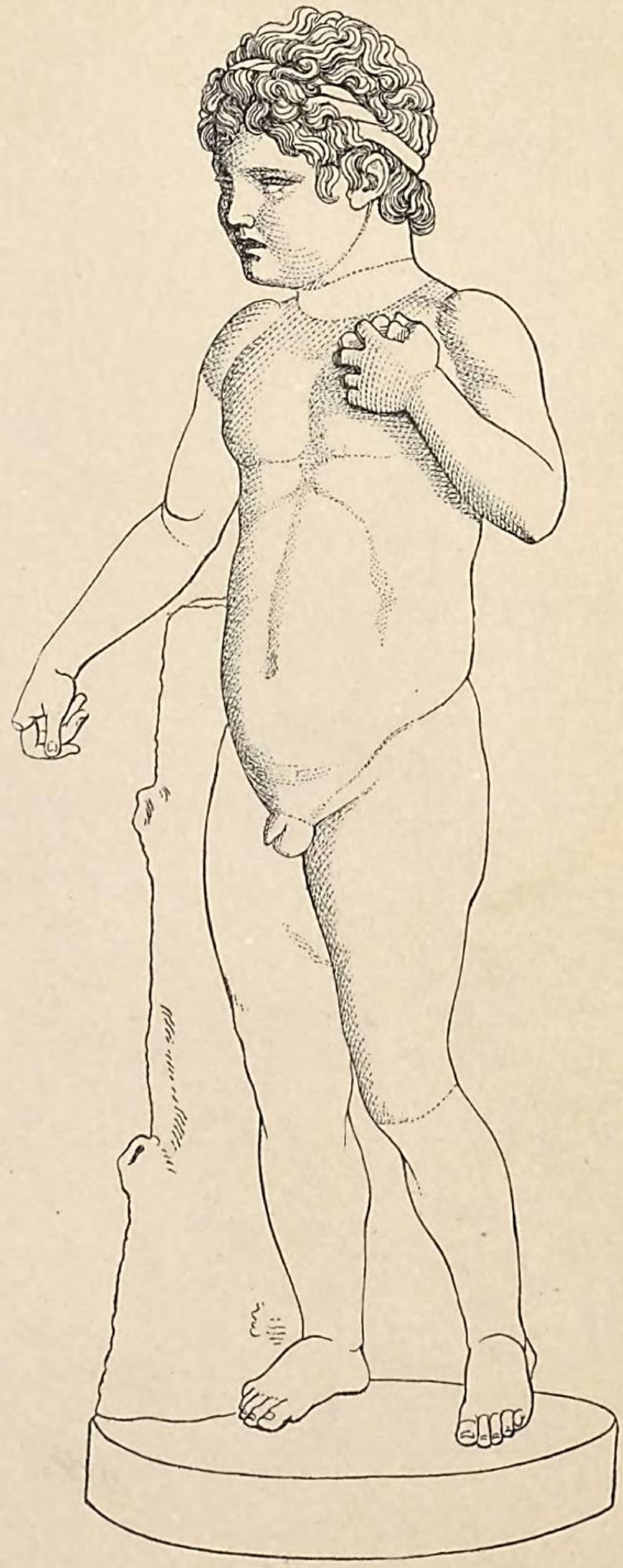

153 Aspasia. (Zu Seite 141.)

Aspasia, die ältere, Freundin und Gattin des Perikles. Ein wohlgeformtes Bild von ihr in Hermengestalt (was sonst bei Frauen nicht vorkommt) mit Namensinschrift, in Civitavecchia gefunden, gibt Visconti, Iconogr. gr. pl. 15, 3. Die Züge sind höchst regelmäſsig, der Ausdruck lieblich, ohne jedoch unkräftig zu sein. Das kunstreich in Lockenreihen

abgeteilte Haar findet sich ebenso an den Köpfen einiger Ptolemäerinnen wieder; an dem das Haupt umgebenden Schleier ist die ehrbare Matrone kenntlich (Abb. 153). Dagegen hat Bernouilli, Arch. Ztg. 1877, 57 die Echtheit der Inschrift angezweifelt und versucht, für eine ziemlich gleichartige Büste des Berliner Museums (N. 266; abgebildet ebdas. Taf. 8), von der sich eine Replik im Louvre befindet (abgeb. Clarac Musée pl. 1082), den Namen Aspasia in Anspruch zu nehmen. [Bm]

Astragalen. Die Knöchel oder Sprungbeine aus der Ferse von Lämmern, ἀστράγαλοι, *tali*, dienten im Altertum bei mannigfaltigen Spielen der Jugend wie des Alters, und zwar vornehmlich in zweierlei Anwendung: als einfache Marken, die Stelle von Spielsteinchen, Bohnen u. dergl. vertretend, oder als Würfel. Im ersteren Falle waren sie ohne schriftliche Bezeichnung und konnten in beliebiger Anzahl und in verschiedener Weise benutzt werden. So spielte man damit den sog. ἀρτιασμός, das ἄρτια ἢ περιττὰ παίζειν oder ἀρτιάζειν (vgl. Plat. Lys p. 266 E: οἱ δέ τινες τοῦ ἀποδυτηρίου ἐν γωνίᾳ ἠρτίαζον ἀστραγάλοις παμπόλλοις ἐκ φορμίσκων τινῶν προαιρούμενοι), *ludere par impar*, das »Gerade oder Ungerade-Spielen«, das bei Knaben ganz besonders beliebt war (Arist. Vesp. 295). Der eine Spieler nahm dabei eine beliebige Zahl seiner Astragalen (resp. Steinchen, Bohnen, Nüsse oder dergl.) in die Hand und liefs den andern rathen, ob die Anzahl gerade oder ungerade sei; bei richtiger Lösung erhielt der Erratende die betreffenden Astragalen etc. als Gewinn, im entgegengesetzten Falle mufste er dem Gegner die gleiche Anzahl auszahlen. Andre Spiele, bei denen man sich ebenfalls der Astragalen so gut wie andrer Spielmarken bedienen konnte, sind die ὤμιλλα, eine Art Wettwerfen mit Astragalen, die τρόπα oder εἰς βόθρον βάλλειν, das Werfen oder Schnellen der Knöchel in eine Grube u. dergl. m. (vgl. Pollux IX, 102 ff.); vornehmlich aber das Fünfsteinspiel, πεντέλιθα, πεντελιθίζειν, wobei man mit der inneren Handfläche fünf Astragalen in die Höhe warf und dieselben mit der oberen Handfläche wieder aufzufangen suchte (Pollux IX, 126).

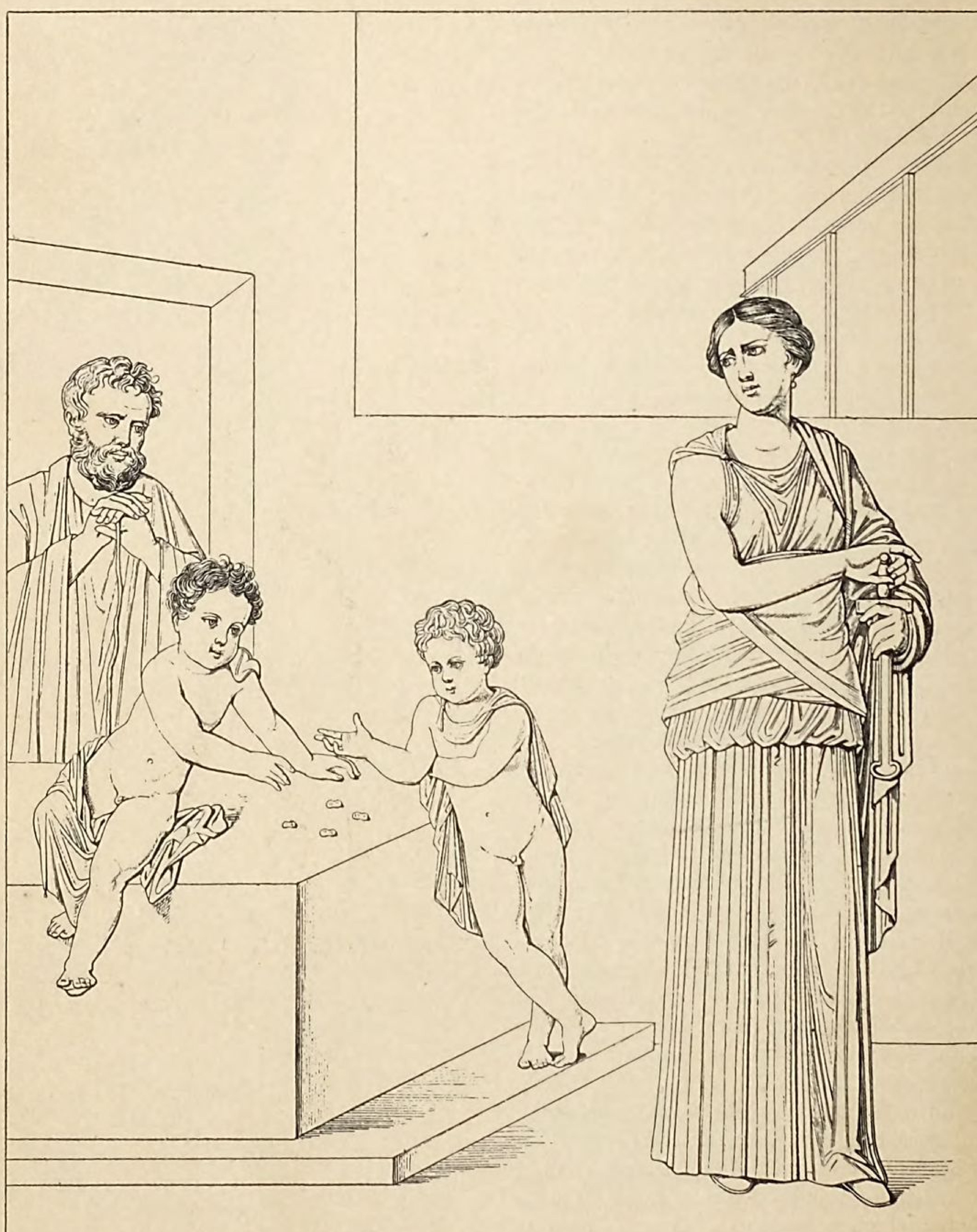
Ganz andrer Art ist das mehr von Erwachsenen ausgeübte Würfelspiel mit Astragalen. Hierzu nahm man vier Knöchel und warf dieselben wie Würfel entweder aus freier Hand oder aus einem Würfelbecher heraus (vgl. »Würfeln«). Von den sechs Seiten des Astragales kamen die beiden schmalen Flächen, das obere und untere Ende, nicht in Betracht, weil der Astragal nicht darauf zu liegen kommen konnte; die andern vier Seiten hatten jede ihre bestimmte Bedeutung, und bisweilen waren auch noch die Zahlzeichen 1 und 6, 3 und 4 ausdrücklich darauf bezeichnet (2 und 5 fehlen). Doch war dies nicht unbedingt notwendig, da die eigentümliche Beschaffenheit der Knöchel es leicht möglich macht, die einzelnen Seiten auch ohne inschriftliche Bezeichnung zu unterscheiden. Die Gesetze und Regeln,



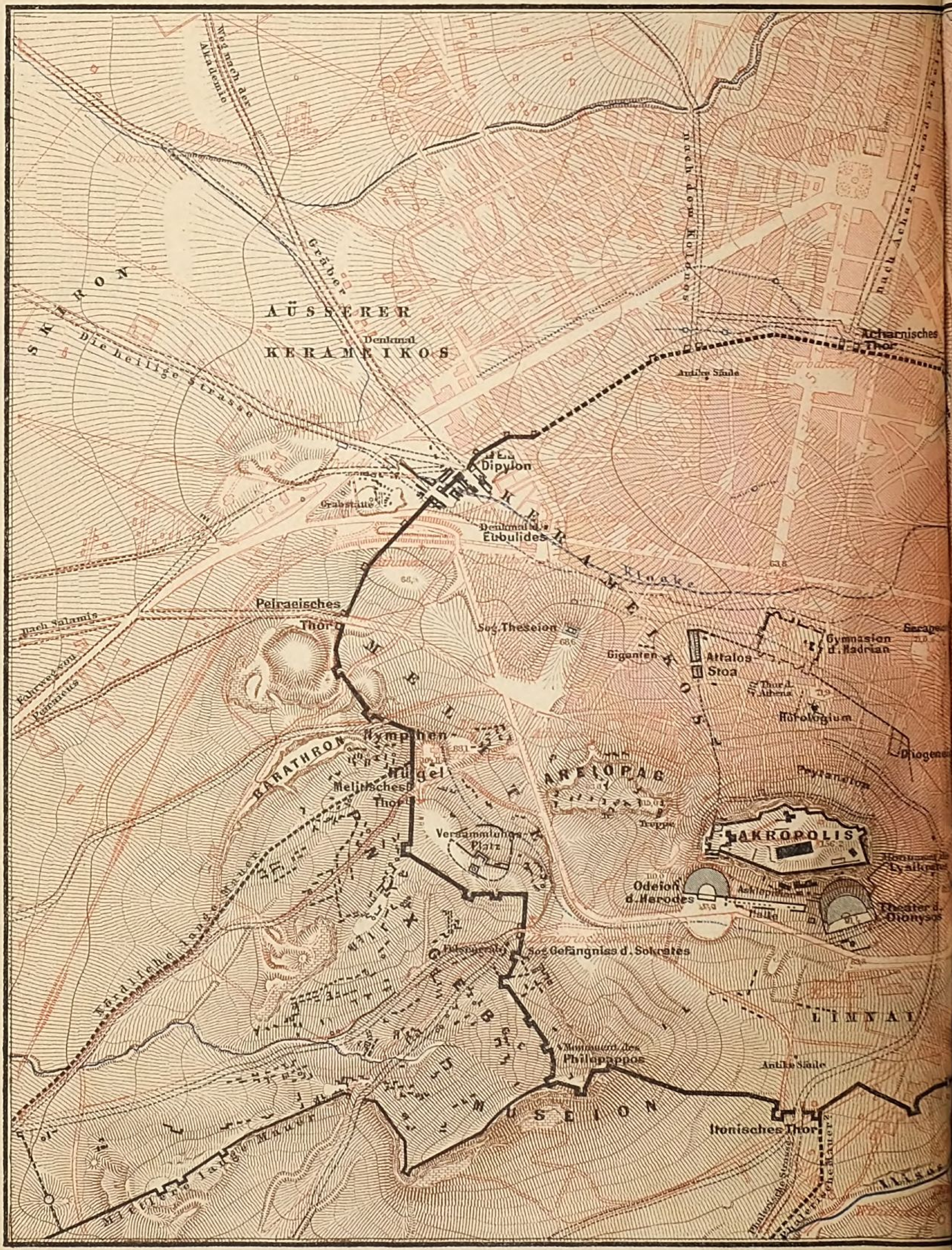
154 Knöchelspieler. (Zu Seite 142.)

nach denen gespielt wurde, waren denen des Würfelspiels ähnlich; man kannte 35 verschiedene Kombinationen, deren jede einen besonderen Namen hatte (vgl. Schol. Plat. l. l.), z. B. Aphrodite, Dareios, Euripides, Chios u. s. w. Dieses Spiel war besonders

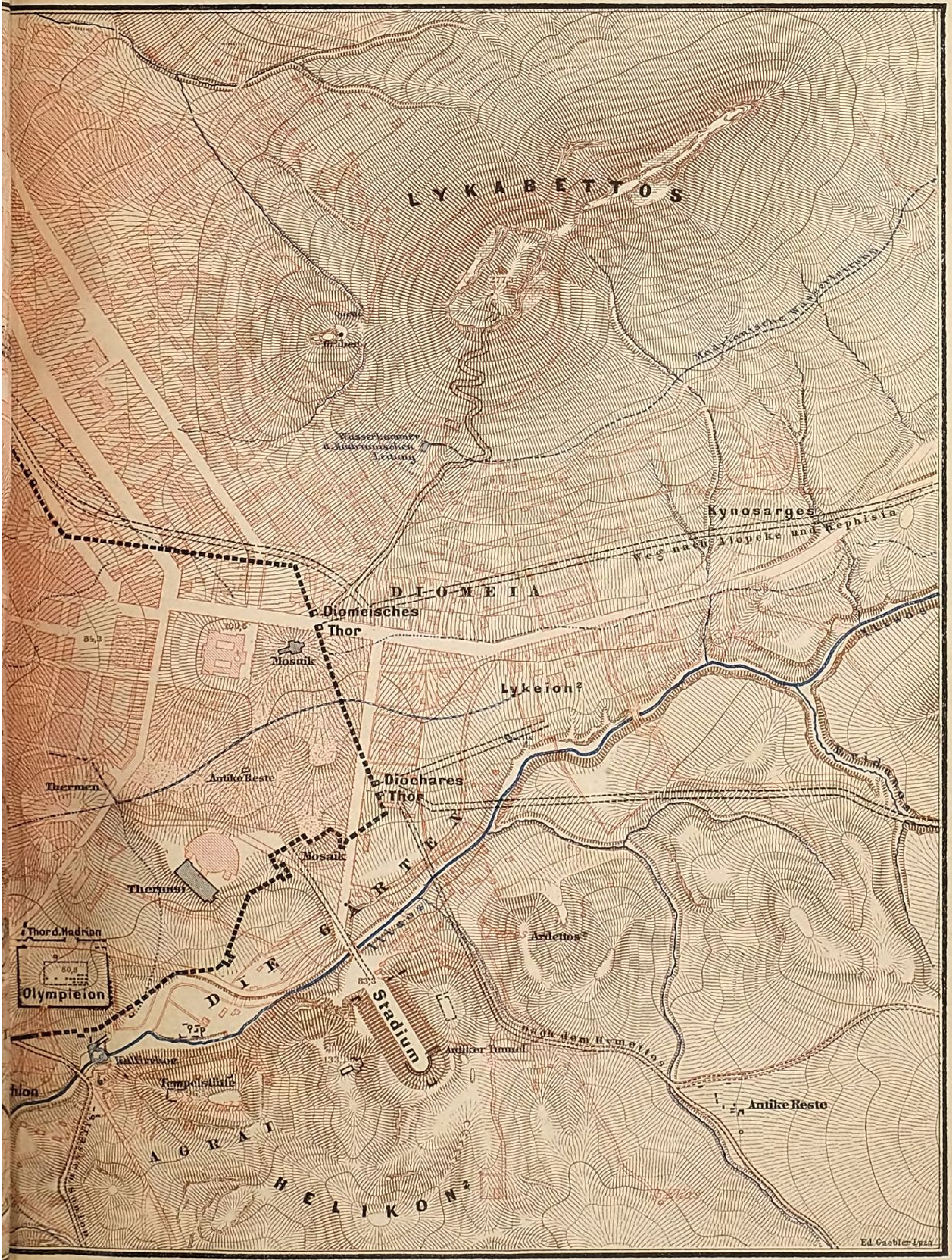
nach Mahlzeiten beliebt (Plaut. Asin. 904 u. s.). — Sehr viele antike Kunstwerke führen uns Bilder des Astragalenspieles vor. Sehr bekannt und in mehreren Repliken erhalten ist die Statue eines am Boden sitzenden, knöchelspielenden Mädchens, wahrscheinlich ursprünglich ein Bestandteil einer Gruppe zweier Mädchenfiguren, von denen die eine als Siegerin aufrecht neben der andern, der Besiegten, stand. Eine ähnliche Gruppe scheint es auch in Knabengestalten gegeben zu haben; und zu einer solchen gehörte wohl die (Abb. 154) abgebildete Statue des Berliner Museums (nach Levezow in der Amalthea I, 175 Taf. 5): ein nackter kleiner Bursch, welcher fröhlich lachend seine gewonnenen Astragalen mit dem linken Händchen an die Brust drückt, wohl den Gewinst eines Spieles der erstbeschriebenen Art; eine allerliebste Illustration zu der im Olymp spielenden Scene zwischen Ganymed und Eros bei Apoll. Rhod. III, 117 ff. Die Abb. 155 (pompejanisches Wandgemälde nach Mus. Borbon. V, 33)



155 Medea und ihre Kinder.



Weg nach der Akademie
Gräber
SKIRON
AUSSERER KERAMEIKOS
Denkmal
Die heilige Strasse
Dipylon
Grabstätte
Denkmal des Eubulides
KERAMEIKOS
Kloake
Peiraeisches Thor
nach Salamis
Sog. Theseion
Giganten
Attalos Stoa
Gymnasion d. Hadrian
Horologium
Acharnisches Thor
Antike Säule
nach dem Kolonos
nach Acharnai und Dekeleia
BARATHRON
Nymphen Hügel
Melitisches Thor
MELITE
AREIOPAG
Treppe
Versammlungs Platz
AKROPOLIS
Prytaneion
Odeion d. Herodes
Theater d. Dionysos
Sog. Gefängnis d. Sokrates
Südliche lange Mauer
Monument des Philopappos
MUSEION
Antike Säule
Itonisches Thor
LIMNAI
Mittlere lange Mauer



DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

S. 44 f.). Jene nur von dem Pafsweg der eleusinischen Strafse schärfer durchschnittene Hügelkette scheint aber ebenso wie der Brilessos eine doppelte, vielleicht auf verschiedene Zeiten des Altertums zu verteilende Benennung erhalten zu haben: Aegaleos (bei den älteren Schriftstellern) und Korydallos (bei den späteren, nach dem gleichnamigen Demos, ähnlich wie Pentelikon von Pentele); vgl. meinen Text zu Heft 2 der Karten von Attika S. 46.

In der Ebene zwischen Hymettos und Aegaleos, dem ersteren Gebirge näher, finden wir eine dritte parallele Erhebung (bis zu 338 m) von geringerer Länge, den Hügelzug der Turkovuni; sein antiker Name ist vielleicht Anchesmos (Paus. I, 32, 2 καὶ Ἀγχεσμὸς ὄρος ἐστὶν οὐ μέγα), wie indirekt wahrscheinlich wird, da die Etymologie des Wortes es nahe legt, das niedrige Gebirge in der Umgebung der Stadt zu suchen. Dieser Zweiteilung der athenischen Ebene durch den Anchesmos entsprechen die beiden namhaftesten Flufsläufe der Landschaft, der Kephisos in der gröfseren westlichen Hälfte und der Ilisos im östlichen Nebenthal. Während der erstere, nie versiegende Hauptflufs, welchen die noch immer reichlichen Quellen an den Abhängen des Pentelikon und den Vorbergen des Parnes nähren, in beinahe südlicher Richtung dem Meere zufliefst, auf halbem Wege jedoch in Kanäle zerschnitten den Ölwald bewässert, wird das tiefe trockene Rinnsal des Ilisos von seinem Ursprung am Nordwestabhang des Hymettos durch die Vorhöhen desselben Gebirges in die Kephisosebene herübergedrängt. Ob er sich einst mit dem Kephisos verband oder eine eigene Mündung in der Meeresbucht hatte, ist heute nicht mehr auszumachen, da selbst die Spuren seines Bettes sich verlieren. Die heutige Gestalt des athenischen Küstenstriches ist das Ergebnis zweier gegeneinander wirkenden Kräfte: des Meeres, welches in Griechenland ja zumeist von Süden her alle Lücken zwischen den Bergzügen auszufüllen trachtet, und der beweglichen Erdmassen, welche durch regelmäfsige und periodische Wassergewalten, von den Bergen herabgeführt, das Meer immer weiter zurückgestaut haben. Diesen Entstehungsprozefs (mit grofser Regelmäfsigkeit namentlich an der Bildung der eleusinischen Ebene zu verfolgen) machte die athenische Kephisosebene bereits in Urzeiten durch; heute hat sich der Flufs an seinem oberen Lauf wiederum tief in die von ihm selber aufgehäuften Thonlager eingewühlt. Aber an der Küste selbst haben sich noch innerhalb der historischen Jahrtausende entsprechende Veränderungen vollzogen. Dafs die Halbinsel Peiraieus, »der Jenseitige«, mit der Munichiahöhe ursprünglich eine gleich Salamis dem Lande vorgelagerte Insel war, ist eine Thatsache (vgl. Karten von Attika Heft 1 S. 10), an welche die Alten selber eine schwerlich auf blofser Kombination beruhende Erinnerung bewahrt haben (vgl. Strab. I, 58 Suid s. v. Ἔμβαρος Plin. II, 85, 201 »*recessu maris*«). Anderseits dürfen wir zuversichtlich vermuten, dafs die östliche Bucht, das Phalerikon, noch in altgriechischer Zeit weit tiefer als heute in das Land eingeschnitten habe. (Vgl. Karten von Attika Heft 2 S. 3.) Die weite phalerische Bucht und die blattartig ausgezackte Halbinsel Peiraieus, deren Topographie uns in einem besonderen Abschnitt beschäftigen soll, bezeichnen das eigentliche, der Seefahrt offene Küstengebiet der athenischen Ebene. Auf beiden Seiten treten die Vorhügel des Hymettos im Osten und des Aegaleos oder Korydallos im Westen umgrenzend heran: am Ostende der phalerischen Bucht der flache Felsknauf Trispyrgi, das einzig charakteristische Vorgebirge auf der ganzen nun folgenden Küstenstrecke, dem wir mit Recht den eine Zeit lang streitig gewordenen Namen der Κωλιὰς ἄκρα wiedergeben zu dürfen glauben (Karten von Attika Heft 2 S. 2 f.). Anderseits beteiligt sich westlich vom Peiraieus die noch den Ausläufern des Korydallos angehörige Felszunge Eetioneia an der Bildung des grofsen, geschlossenen Haupthafens. Der westlich bis zur Fähre von Salamis fortlaufende, meist steile Uferrand weist nur wenige versteckte Buchten und Einschnitte auf, deren einer, bereits nahe dem Gebirge, uns unter dem Namen Φωρῶν λιμήν, »Diebshafen«, bekannt geworden ist (Karten von Attika Heft 2 S. 10 u. 12). — Innerhalb dieser Landschaft nimmt Athen eine schon durch die Natur der Örtlichkeit ganz besonders ausgezeichnete Stelle ein. Dieselbe wird bezeichnet durch die denkbar gröfste Mannigfaltigkeit des Terrains, die innigste Durchdringung von Ebene und Felsgebiet, das teils zur Bewohnung, teils zum Schutze der Ansiedelung geeignet war. Athen liegt an dem Berührungspunkt zweier Hügelketten, der Turkovuni, welche sich hier, an ihrem Südende, in einzelne Höhen auflösen, und der weniger gegliederten Ausläufer des Hymettos. Ebenso begrenzen die beiden Hauptflüsse der Ebene, Ilisos und Kephisos, die Stadt von zwei Seiten her, im Süden und Westen.

Von der Küste aus gesehen scheinen die Stadthöhen des $1^1/_2$ Stunden entfernten Athen eine kompakte Masse zu bilden, einer ruhenden steinernen Sphinx nicht unähnlich. Aber nicht blofs diesem Umstande ist es zuzuschreiben, wenn schon den Alten die Vorstellung von einem Zusammenhang oder einer Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile geläufig war. Vgl. Platos Bild von einem Urathen (Kritias S. 112a) und die Erzählung von dem zur Befestigung Athens herbeigeholten Lykabettos (Antig. Caryst. 12).

In der That können dem aufmerksameren Beobachter die Beziehungen, welche die Haupthöhen Athens untereinander verbinden, nicht verborgen

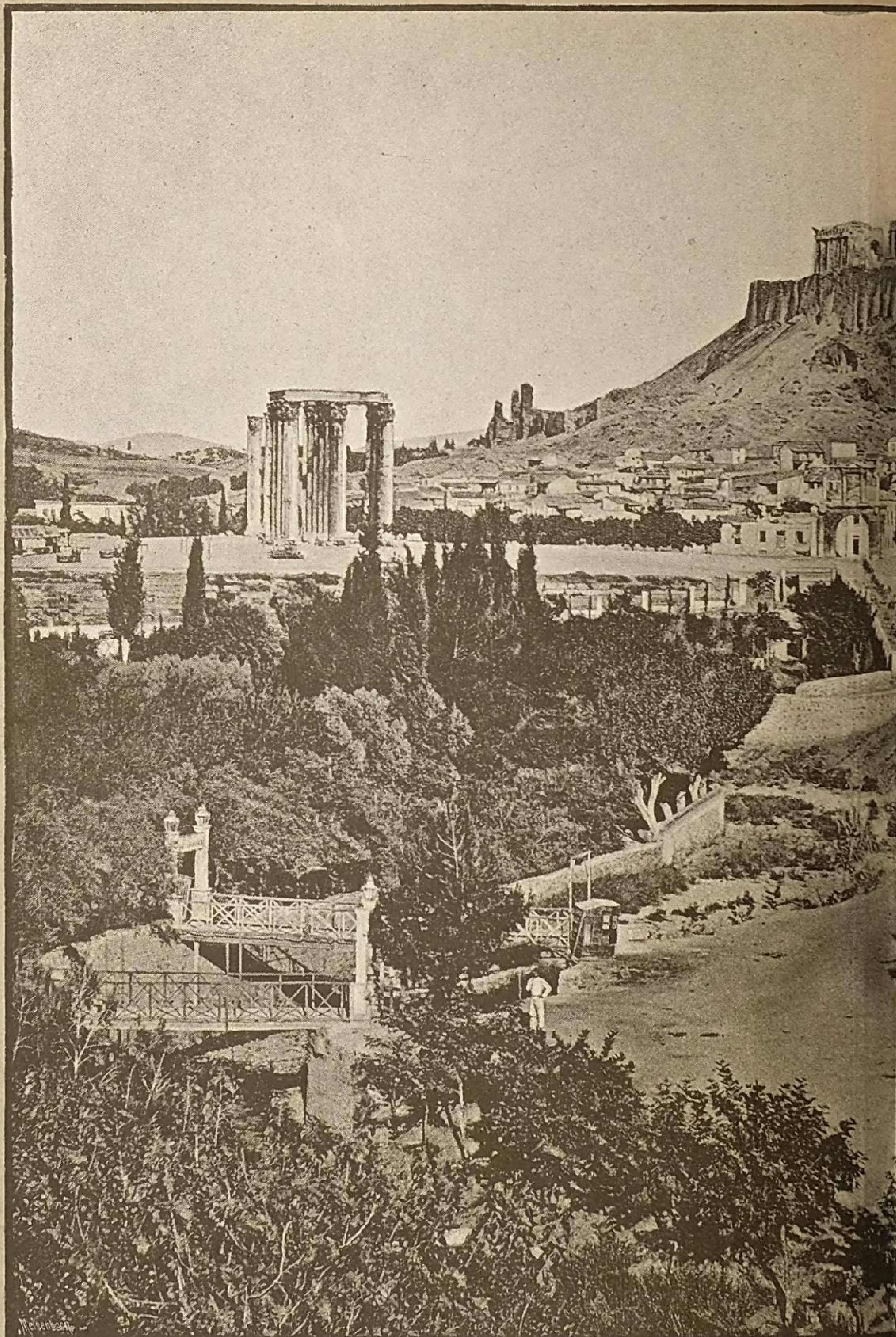
bleiben. Im Nordosten dominiert, unmittelbar aufserhalb des bewohnten Stadtbezirkes, die auffallende, pyramidale oder kegelförmige Berggestalt des Lykabettos (277,3 m), heute nach der auf dem Gipfel erbauten Kapelle Hag. Georgios benannt. (Zur Benennung vergleiche namentlich Forchhammer und K. O. Müller, Zur Topogr. Athens, ein Brief aus Athen und ein Brief nach Athen; Göttingen 1833. Proklos wird begraben: ἐν τοῖς ἀνατολικωτέροις τῆς πόλεως πρὸς τῷ Λυκαβηττῷ Marin. vit. Procl. Dieselbe Lage bezeugt die Erzählung des Amelesagoras bei Antig. Caryst. 12, dafs Athene ihn auf dem Wege von Pallene zur Akropolis habe fallen lassen.)

Dieser Berg erscheint freilich nur von der Stadtseite aus isoliert; nach Nordosten hängt er mit einem zweiten, etwas höheren, gratartigen Gipfel, sodann durch eine Einsattelung getrennt, aber doch deutlich genug mit der Turkovunikette zusammen. Als losgerissene Teile derselben Kette geben sich nun auch die übrigen Felserhebungen des eigentlichen Stadtgebietes zu erkennen, welche in zwei Reihen, einer inneren (nordöstlichen) und einer äufseren (südwestlichen) die Richtung des Lykabettos in einer flachen Kurve fortsetzen. Die innere Reihe besteht aus Akropolis (mit 150 m durchschnittlicher Erhebung), Areiopag (bis zu 115 m) (τὸν κατεναντίον τῆς ἀκροπόλιος ὄχθον Herod. VIII, 52; Operationspunkt der Amazonen gegen die Akropolis, Aeschyl. Eumenid 680 f., Ἀμαζόνων ἕδραν — ὅτε . . . τὴν πόλιν . . . ἀντεπύργωσαν τότε) und dem flachen Plateau (ca. 90 m), welches wir nach der Kapelle der Hag. Marina benennen. Die äufsere, kompaktere Gruppe setzt sich aus drei längeren, durch zwei parallele Einschnitte geteilten südwestwärts streichenden Felsrücken zusammen: der Akropolis liegt südwestlich die höchste, gratartige Erhebung (bis zu 147,4 m) gegenüber, welche das Grabmal des Syrers Antiochos Philopappos trägt (s. unten). Danach bestimmt sich aus Pausanias der antike Name der Höhe als Museion (I, 25, 8 ἔστι δὲ ἐντὸς τοῦ περιβόλου τοῦ ἀρχαίου τὸ Μουσεῖον, ἀπαντικρὺ τῆς ἀκροπόλεως λόφος . . . ὕστερον δὲ καὶ μνῆμα αὐτόθι ἀνδρὶ ᾠκοδομήθη Σύρῳ, d. h. Philopappos). Für die beiden andern Parallelrücken sind antike Namen im einzelnen nicht nachzuweisen; gegenwärtig wird der mittlere nach der grofsen, unten zu besprechenden Terrassenanlage gewöhnlich im engeren Sinne als Pnyxhügel (bis zu 109,5 m), der zu äufserst nordwestliche, welcher in einen charakteristischen Felsknauf (104,8 m) gipfelt, nach der darauf erbauten Sternwarte bezeichnet, oder mit Beziehung auf die altertümliche, am oberen Plateau in den Fels gegrabene, heute schwer leserliche Inschrift (C. J. Att. I, 503 Ηιερὸν | Νυμφ[ῶν] | δεμοσ[ιον?]) als: Nymphenhügel. In ihm berührt sich die äufsere Höhenreihe nahezu mit der inneren, da das Plateau der Hag. Marina im Osten so nahe heranrückt, dafs man es gleichzeitig als einen Ausläufer des Nymphenhügels betrachten könnte. Anderseits setzt sich das Felsterrain des Nymphenhügels in flachen zerklüfteten Massen noch weiter in die nördliche Ebene fort und bildet somit für die ganze Westseite Athens eine sehr bestimmte Abgrenzung. Noch eine zweite, sanfte Erhebung im Innern des Stadtgebietes nimmt gleichfalls nördliche Richtung an. Es ist der Hügel, welcher sich zungenartig vom Plateau der Hag. Marina aus erstreckt, nach dem wohlerhaltenen antiken, auf seiner nordöstlichen Endigung gelegenen Tempel, dem sog. Theseion, gewöhnlich Theseionhügel genannt. Zwischen diesen Erhebungen des städtischen Terrains sind zwei grofse Hauptebenen eingesenkt, welche sich östlich von der Akropolis berühren: das muldenförmige, nach Südosten sich verbreiternde Thal zwischen der äufseren und der inneren Hügelreihe, eine Ebene, die allmählich in die Niederung des Ilisos herabsteigt (vgl. die beigegebene Abbildung Taf. II); anderseits die gesamte, nördlich von Akropolis und Areiopag zum Flufsgebiet des Kephisos und eines von Osten herkommenden Nebenbaches (Skiron? Pausanias I, 36, 4; vgl. Karten von Attika H. 2 S. 15 nach Curtius Κυκλοβόρος) herabsteigende Fläche, deren tiefster Punkt an dem nachmaligen Hauptthore Athens, dem Dipylon, zu suchen ist (47,4 m). Die nördliche Ebene bezeichnet in historischer Zeit die bei weitem gröfsere Hälfte der bewohnten Stadt. Besonders ausgezeichnet ist die muldenförmige Einsenkung zwischen dem sog. Theseionhügel und der von dem Nordabhang der Akropolis ausgehenden Terrainerhebung, welche, im Süden von dem Areiopag begrenzt, sich nach Nordwesten in sehr allmählicher Neigung dem Gebiet des Ilisos und des Ölwaldes öffnet. In der That fand die Entwickelung des städtischen Lebens in dieser jetzt unter tiefer Verschüttung und dichter Bewohnung versunkenen Örtlichkeit, wie wir sehen werden, ihr natürliches Centrum.

Umfang und Einteilung der Stadt.
(Mauern, Thore, städtische Bezirke.)

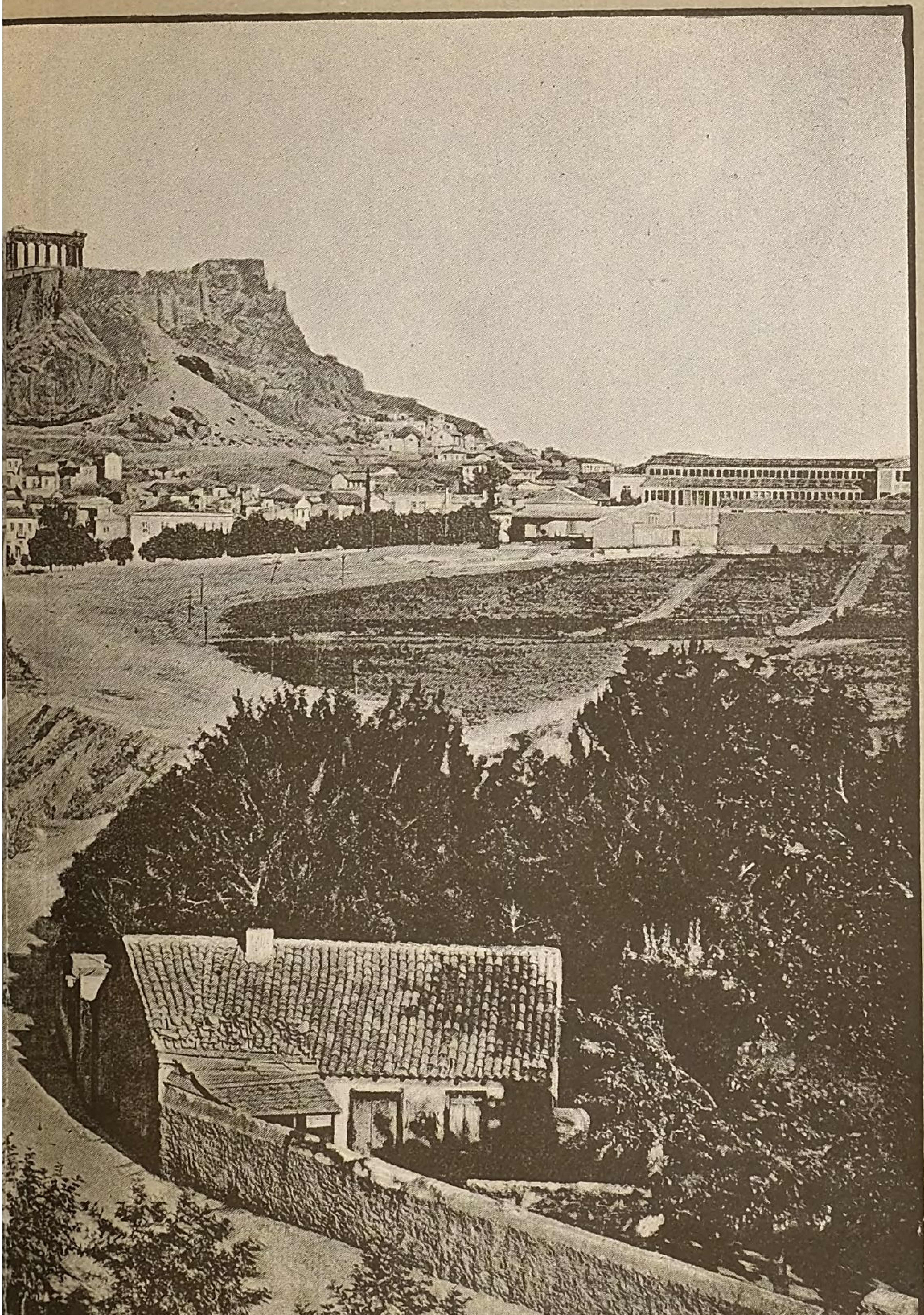
Als Grenze des eigentlichen Stadtgebietes gilt uns bis in die römische Zeit hinein (wo eine Überschreitung nach Osten hin erfolgte) der Verlauf einer Ringmauer, offenbar der themistokleischen (Thukyd. I, 89 f.), welcher in allen wesentlichen Punkten unverändert eingehalten wurde und noch heute bis auf eine Strecke mit hinlänglicher Sicherheit verfolgt werden kann. (Vgl. Curtius, Att. Studien Heft 1, Pnyx und Stadtmauer.)

Am genauesten kennen wir heute die im Laufe der Zeit vielfach umgestalteten Befestigungsanlagen am nordwestlichen, tiefsten Teile der Stadt (s. oben), welche seit 1873 durch die Ausgrabungen der



Neu-Athen mit Akropolis von Südost[en]

In der Mitte die Burg von Athen (Akropolis) mit den Ruinen des Parthenon; gerade unter denselben das (zur Ze[it] ... noch weiter links die hohen Säulen des Tempels des olympischen [Zeus] ...



n (den Gärten am Ilisos) aus gesehen.

it der Aufnahme noch nicht aufgegrabene) Theater des Dionysos; links am Burgabhange das Odeum des Herodes;
Zeus. Darunter im Vordergrunde links der Bach Ilisos mit Gärten.

griechischen archäologischen Gesellschaft allmählich blofsgelegt worden sind. (Vgl. Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. ἑταιρίας 1873 S. 15 f., 1874 S. 9 f.; Arch. Ztg. XXXII S. 157 f. mit Holzschnitt und den Bemerkungen Adlers. Die genaueste Aufnahme durch G. v. Alten: Mitteil. d. arch. Inst. III Taf. 3, 4 mit seinem Text S. 28 f. Eine Fortsetzung der Ausgrabungen nach Südwesten hin: Πρακτικὰ 1880 nebst Holzschnitt.)

Zwei nach Nordwesten gerichtete, aber nach dem Innern der Stadt etwas konvergierende Thore, nur ca. 55 m voneinander entfernt (näheres darüber s. unten: Dipylon und den betreffenden Abschnitt der Stadtbeschreibung), sind durch eine doppelte Mauerlinie verbunden, von denen die äufsere (4,30 m im Durchmesser) nur den aus Konglomeratgestein hergestellten Unterbau aufweist; vor derselben zog noch ein Graben hin. Die innere, 5 m entfernte Mauerlinie ist nur 2,50 m dick und zeigt in ihrer erhaltenen Schicht zwei Reihen polygon gefügter Kalksteine, deren Zwischenraum mit lockerem Materiale ausgefüllt war. Dieselbe Doppelmauer läfst sich auch jenseits der beiden Thore, nach Nordosten auf 36 bezw. 50 m, nach Südsüdwesten, wo sie die Höhe zu ersteigen beginnt, jetzt auf mehr als 36 m verfolgen (vgl. den Plan zu den Πρακτικὰ 1880). Hier ist die Innenmauer (nur zum Teil polygonal) in 7—8 Schichten bis zur Höhe von 4 m erhalten; die äufsere (Abstand hier ca. 9 m), wiederum aus (verkleideten?) Konglomeratsteinen erbaut, liegt teils umgestürzt am Boden, teils ist dieselbe bis zu einer Höhe von 14 Steinschichten erhalten; davor der Wassergraben (s. oben), in welchen aus der Mauer, wie auch dort, horizontale Wasserausgüsse hineinführen. Wo die felsige, heute von der Eisenbahn durchschnittene, Terrainhebung beginnt, auf deren Höhe die Kapelle des Hag. Athanasios liegt, scheint die äufsere Parallelmauer ein Ende zu erreichen, offenbar weil der Felshang genügende Verstärkung bot. Von hier ab zeichnete die natürliche Beschaffenheit der westlichen und südwestlichen Stadthöhen den weiteren Verlauf der Mauer ziemlich bestimmt vor, so dafs wir über denselben auf eine weite Strecke hin nicht zweifelhaft sein können. Dazu kommen an mehreren Stellen sichere Spuren, welche überall die auf die Terrainbeobachtung gestützten Voraussetzungen bestätigen. Einige Grundmauerspuren am Abhange westlich der Athanasioskapelle führen allmählich in südlicher Richtung nach der Senkung zwischen dieser Höhe und dem Nymphenhügel, durch welche heute die Nebenstrafse nach dem Peiraieus führt. Einige Zisternen und Mauerblöcke bezeichnen hier unverkennbar die Stelle eines antiken Thores, in welchem wir ohne Zögern das Peiraiische (Πειραικὴ πύλη Plut. Sull. 14) erkennen dürfen. Von hier scheint die Stadtmauer in knapper Kurve westlich hinter dem Sternwartenhügel vorbeigezogen zu sein (Curtius, Att. Studien I, 66), um sich dann südlich desselben mit einem gleichfalls noch erkennbaren Thore für den Weg zu öffnen, welcher zwischen den südwestwärts streichenden Höhen des Nymphen- und Pnyxhügels auf kürzerem Wege vom Peiraieus heraufführt. Sodann verfolgen wir die Fortsetzung der Befestigung in südöstlicher Richtung quer über den Rücken des sog. Pnyxhügels hinweg, mit Einschlufs der grofsen Terrassenanlage, an eingeschnittenen Felsbahnen und (im südlichen Teile) von turmartigen Vorsprüngen herrührenden Schutthügeln bis in die zweite Senkung, welche Pnyxhügel und Museion trennt und in der Gegend des Hag. Dimitrios Lumbardaris wiederum ein Thor voraussetzen läfst. Der Weg zur Höhe des Philopapposdenkmals ist sodann noch in erhaltenen Mauerresten aus Konglomeratstein bestimmt gegeben, ebenso der Abstieg zum Ilisosthal in genau östlicher Richtung. (Über den Anschlufs der »Langen Mauern« s. unter Artikel »Peiraieus«.) Wo die Mauer, etwa südlich von der »antiken Säule« (s. die Karte), den vom Militärhospital sich abzweigenden Nebenweg erreicht, begegnen wir von neuem Resten eines gröfseren Thores. Dieselben sind erst in jüngerer Zeit zu Tage getreten; vgl. Revue archéol. XXI, 319 f. nebst der Inschrift C. J. Att. II, 982, welche die Errichtung eines neuen Turmes bezeugt: Ἐπὶ Σωσιγένους ἄρχοντος οἵδε τὸν πύργον ἀνέθηκαν. Dieses Thor wird unten als das Itonische zu erweisen sein.

Der weitere Verlauf der Mauer an dem Abhang des Ilisosbettes und diesem parallel bis in die Nähe des Olympieion ist durch zwei zu Tage liegende Reste vorspringender Türme gegeben, deren aus Konglomeratgestein bestehender Kern noch erhalten ist. Südlich und östlich der Olympieionterrasse, wo wir die Mauer herumzuführen durch die Terrainverhältnisse genötigt werden, sind sichere Spuren heute nicht nachweisbar. Die Reste zwischen Olympieion und Kallirrhoë (Kaupert, Monatsber. d. Berl. Akad. 1879 S. 615) sind gewifs nicht mehr antik. Auch den »viereckigen Turm« vor dem südlichen Rund des königlichen Schlofsgartens, dem »Stadium« gegenüber (Curtius, Att. Stud. S. 69; Kaupert a. a. O. S. 615), halte ich für den Rest eines freistehenden Trägers der (hadrianischen) Wasserleitung. Da ich nun auch die in den königlichen Treibhäusern, sowie im Schlofsgarten befindlichen Reste (s. unten) als zur Stadtmauer gehörig nicht anzuerkennen vermag und um des von Thukydides angegebenen Mauerumfangs willen eine möglichst weite Ausdehnung in dieser Richtung erwünscht scheint, so mufs der (auf unsrer Karte nach Curtius und Kaupert eingezeichnete) Verlauf der ganzen östlichen Stadtbefestigung hypothetisch bleiben.

Im Norden scheint die Mauer, nach vereinzelt in neuerer Zeit aufgedeckten, aber wieder verschütteten Resten zu schliefsen, über den Hof des königlichen Marstalles weggehend (Curtius, Att. Stud. I, 70), die heutige Stadionstrafse schräge geschnitten zu haben (Haus Kosti, Bull. d. Inst. 1858 S. 178; Abgeordnetenhaus: Rofs, Archäolog. Aufsätze II, 580), um dann beim Hause Melas in der Nähe des Postgebäudes (Πρακτικὰ 1874 S. 24; Ἐφημερὶς ἀρχ. II, 411, 426; Hermes VII, 259 f.) aus der nördlichen Richtung in eine westliche umzubiegen. Wenn auch die Zugehörigkeit jener Reste zur Stadtbefestigung mehrfach angezweifelt worden ist, so bezeichnen sie doch eine Grenzlinie, hinter welche die Peripherie der Ringmauer keinesfalls zurückgezogen werden darf.

Für die nördliche Stadtgrenze bis zum Anschlufs an das Dipylon bieten einen Anhaltspunkt die Reste eines Thores, welches Stuart in der Nähe des heutigen Bankgebäudes sah, vermutlich des acharnischen. Westlich davon sollen Spuren einer Pforte zwischen der Kapelle des Hag. Joannis Kolonnais und dem heutigen Theater sichtbar gewesen sein (Kaupert a. a. O. S. 612). Sodann folgen, nur 180 m vom Dipylon entfernt, die Reste eines Turmes, welche ich im Jahre 1877 gelegentlich eines Hausbaues zu Tage treten sah.

Thukydides (II, 13, 7) gibt den Umfang des Stadtringes, soweit er eine Besatzung erforderte, auf 43 Stadien an (II, 13, 7 αὐτοῦ τοῦ κύκλου τὸ φυλασσόμενον τρεῖς καὶ τεσσαράκοντα στάδιοι) und fügt hinzu, dafs das Stück zwischen der »langen« und der »phalerischen« Mauer unbewacht blieb (ἔστι δὲ αὐτοῦ ὃ καὶ ἀφύλακτον ἦν τὸ μεταξὺ τοῦ τε μακροῦ καὶ τοῦ Φαληρικοῦ). Selbst wenn man diese letztere Bemerkung mit Curtius (Att. Stud. I, 75 Anm. 1) für einen späteren Zusatz hält (auch Wachsmuth, Athen I, 339 Anm. 3 neigt zu dieser Annahme), wird man ein ἀφύλακτον aus dem vorangehenden φυλασσόμενον substituieren müssen. Dieses ἀφύλακτον gibt nun der Scholiast zu der betreffenden Stelle auf 17 Stadien an. Offenbar hat er diese Zahl durch Subtraktion aus 60 Stadien erhalten, welche ihm als runde Summe vorschwebte. (So auch Aristodem. Müller frag. hist. gr. V, 9, 3.) Nun können wir, wie ich glaube, schon auf Grund unsrer jetzigen Kenntnis vom Verlauf der Stadtmauer zuversichtlich behaupten, dafs die Zahl von 60 Stadien in keiner Weise herauszubringen ist und notwendig auf einem Irrtum beruhen mufs, vermutlich auf einer Verwechselung mit dem thatsächlich 60 Stadien messenden Mauerringe des Peiraieus. Kaupert hat für die Aufsenfront der gesamten athenischen Mauerlinie, wie er und Curtius sie geführt haben, mit Hinzunahme der Turmvorsprünge überhaupt nur 43 Stadien gewonnen (Monatsber. a. a. O. S. 634), wobei das Stadienmafs von 184 m zu Grunde gelegt wurde. Vielleicht findet aber auch des »ἀφύλακτον« noch Platz, wenn wir uns nur nicht an die vom Scholiasten gemachte unsinnige Entfernungsangabe von 17 Stadien für den Ansatzpunkt der (nördlichen) langen Mauer und den der phalerischen binden. Ersterer wird beim Nymphenhügel zu suchen sein; der Ort des Anschlusses der phalerischen Mauer ist unbekannt. Denkbar wäre es immerhin, dafs derselbe weit näher beim Museion zu suchen ist, als Kaupert in dem hier beigefügten Übersichtskärtchen »Athen-Peiraieus« annimmt. Die daraus resultierende Länge von 4,50 bis 5 Stadien für das ἀφύλακτον wurde dann teils durch die weitere Ausdehnung der Stadtmauer nach Osten, wie wir sie oben angedeutet haben, teils durch das von Dörpfeld (Mitt. d. Inst. VII, 227 f., 301) berechnete kleinere Stadienmafs von 177,5 m hinzugewonnen werden können.

Fernere Schicksale der Stadtmauer. Worin die Verengerung (?) des Mauerkreises unter Kleon bestand (Aristoph. Equ. 817 σὺ δ' Ἀθηναίους ἐζήτησας μικροπολίτας ἀποφῆναι διατειχίζων . . . Schol.: συνάγων καὶ συστέλλων τὰ τείχη), bleibt völlig unklar. Grofse Reparaturen nach der Schlacht bei Chäronea Aeschin. III, 27, 31; Liban. ad Demosth. XXX, 221, 1. Umfassende Herstellung unter Habrons Verwaltung (C. J. Att. II, 167). — Durch Eurykleides und Mikion (C. J. Att. II, 379). — Bresche durch Sulla gelegt (Plut. Sull. 14). — Mauerbauten unter Valerian (Zosim. I, 29; Zonar. XII, 23; vgl. die Inschrift C. J. Att. III, 399, ca. 3. Jahrh. n. Chr.). Unter Justinian (Procop. de aedif. IV, 2, Bd. III, 273). — Über das Pekasgikon s. unten Akropolis. — Über die Spuren einer »vorthemistokleischen« Mauer s. unten »Hadriansthor«. — Über die byzantinische oder fränkische sog. »Valeriansmauer« s. den Abschnitt Nordathen und Burgaufgang.

Thore. Genannt sind oben bereits die Πειραικὴ πύλη (nur einmal erwähnt Plut. Sull. 14) im Westen der Stadt, nördlich des Nymphenhügels; die Ἀχαρνικὴ πύλη im Norden (Hesych. s. v. Ἀχάρνη. C. J. Att. III, 61 A II Z. 33—36), und zwischen beiden das Dipylon, die grofse Thoranlage im Nordwesten der Stadt. (Liv. XXXI, 24 *porta velut in ore urbis posita, major aliquanto, patentiorque quam ceterae.*) Die Benennung wird im allgemeinen gesichert durch die Angabe, dafs durch das Dipylon der Weg zur Akademie (Cic. de finib. V, 1, 1 Lucian. Scyth. 2) in die thriasische (eleusinische) Ebene (Plut. Pericl. 30), sowie auch nach dem Peiraieus (Polyb. XVI, 25; Lucian. navig. 17) führte. Die Lage beim Gau Kerameikos (s. unten) ist bezeugt durch Plut. Sull. 14 (τὸν ἐντὸς τοῦ Διπύλου Κεραμεικόν, daher auch Κεραμεικαὶ πύλαι: Hesych. s. v. Κεραμεικός. Vgl. Aristoph. Ran. 1125 f.), in Verbindung mit dem noch *in situ* zwischen der oben genannten Parallelmauer, nahe südwestlich dem

Hauptthor befindlichen Inschriftsteine C. J. Att. II, 1101: ὅρος Κεραμεικοῦ. — Das Dipylon hiefs einst thriasisches Thor (Plut. Pericl. 30 παρὰ τὰς Θριασίας πύλας, αἳ νῦν Δίπυλον ὀνομάζονται), offenbar ehe es eben ein geräumiges, dem gesteigerten Verkehrsbedürfnisse entsprechendes δίπυλον geworden war. Wenn wir nun in nächster Nähe eines gröfseren neueren Thores ein unzweifelhaft älteres (das südwestlich gelegene s. oben S. 147 und für das Altersverhältnis Arch. Ztg. 1875, XXXII, 160f. und Mitt. III, 33f.) noch daneben bestehen sehen, dessen Richtung genau auf die eleusinische Strafse, d. h. auf die thriasische Ebene weist, so folgt daraus, wie mir scheint, mit Sicherheit, dafs dieses das eigentliche thriasische Thor sei und dafs somit der Name Dipylon eine Gesamtbezeichnung für die doppelte, nah benachbarte Thoranlage sei, nicht etwa von dem doppelten Verschlufs herrühre, der auch andern Thoren eigen ist. (Vgl. B. Schmidt, Die Thorfrage in der Topogr. Athens S. 19, Freiburg 1879; ähnlich hatte ich selber mich bereits in einem Vortrage beim Institut in Athen geäufsert.) Da nun der Weg nach Eleusis, welcher durch die thriasische Ebene führt, ἱερὰ ὁδός genannt wurde (Paus. I, 36, 3, dagegen in den Grenzsteinen vgl. C. J. Att. I, 505a und II, 10 nur ὅδος ἡ Ἐλευσῖνάδε), hat man geglaubt, demselben (kleineren) Thor noch einen zweiten oder dritten (nur bei Plut. Sull. 14 bezeugten) Namen: ἱερὰ πύλη beilegen zu müssen. (So schon Leake, Topogr. S. 164; v. Alten, Mitt. d. Inst. III, 33 f.; B. Schmidt a. a. O. S. 16.) Sulla reifst in der Nacht ein Stück Mauer ein (τὸ μεταξὺ τῆς Πειραϊκῆς πύλης καὶ τῆς ἱερᾶς κατασκάψας καὶ συνομαλύνας, also die ganze Strecke) und erobert Athen. Die Stelle wird vorher bezeichnet als: τόπος ἁλώσιμος und: ἔφοδος ᾗ μόνῃ δυνατὸν εἶναι καὶ ῥᾴδιον ὑπερβῆναι τοὺς πολεμίους. Dies kann nimmermehr von der Höhe gelten, auf welcher die Kapelle des Hag. Athanasios liegt; auch ist die Linie zwischen Peiraieus- und Nordwestthor zu ausgedehnt. Endlich wird das Dipylon von demselben Schriftsteller kurz darauf mit seinem gewöhnlichen Namen bezeichnet. (Wachsmuth, Athen I, 346 vermutet ansprechend dafs das Thor, welches zur Richtstätte des in der Nähe des peiraiischen Thores gelegenen Barathron führte (s. unten), ἱερὰ πόλη genannt worden sei. Oder sollte ἠρίας πύλης zu lesen sein? Wir kennen dasselbe lediglich dem Namen nach als Begräbnisthor: Etym. magn. s. v. Ἠρίαι πύλαι, Theophr. charact. 14.)

Ein andres Thor hiefs das melitische (Μελίτιδες πύλαι, nur in Verbindung mit dem aufserhalb im Gau Koile gelegenen Kimonischen Erbbegräbnis erwähnt: Marcellin. vit. Thukyd. 17; Paus. I, 23, 9). Da der Gau Melite die ganze Pnyxgegend, d. h. die südwestliche Hügelgruppe Athens umfafste (s. unten »Melite«), so lag das melitische Thor vermutlich am Ausgange eines der beiden Wege, welche jenes felsige Terrain der Länge nach durchschneiden, also südlich des Nymphenhügels, oder (was weniger wahrscheinlich), in der Nähe der Kapelle des Hag. Dimitrios Lumbardaris.

Das itonische Thor (Ἰτωνίαι πύλαι) läfst sich vermittelst einer sicheren Kombination an die Südgrenze der Stadt verlegen, wo die phalerische Strafse einmündet. Plato Axioch. 364d erwähnt dasselbe πρὸς τῇ Ἀμαζονίδι στήλῃ und Pausanias (I, 2, 1) findet dieses Grabmal (der Amazone Antiope), als er die Stadt auf dem Wege von Phaleron her betritt.

Die Bestimmung des diocharischen Thores im Osten der Stadt hängt von der Lage des Lykeion ab, worüber unten (Strab. IX, 397 ἐκτὸς τῶν Διοχάρους πυλῶν, πλησίον τοῦ Λυκείου).

Das diomeische Thor (Διομηΐς πύλη Alkiphr. III, 51, 4) führte in den gleichfalls östlich gelegenen vorstädtischen Gau Diomeia (w. s.).

Unbekannt ist die Lage des Reiterthores (Ἱππάδες πύλαι Alkiphr. a. a. O. Vit. X orr. 849c C. J. Att. III, 61, Bd. I Z. 23 π(ρὸ)ς τῇ Ἱππάδι). Da in diesem Verzeichnis von Grundstücken vor und nach der Erwähnung dieses Thores der Demos Ankyle genannt wird, könnte man auf eine benachbarte Lage schliefsen, also auf ein Thor der südlichen Stadtmauer (auf dem Wege nach Sunion?).

Ein Pförtchen in der Stadtmauer, an welchem man auf dem Wege von der Akademie zum Lykeion vorbeikommt, erwähnt Plato (Lys. 203a κατὰ τὴν πυλίδα ᾗ ἡ Πάνοπος κρήνη). Das Pförtchen im Kerameikos, wo der Wein feil gehalten wurde (bei Isaios VI, 20 erwähnt), ist vermutlich identisch mit dem, welches noch heute neben dem südwestlichen Dipylonthore erhalten ist. (Dabei scheint sogar eine Kelteranlage erhalten zu sein; vgl. den Plan der Πρακτικὰ 1880 bei β.) Eine dritte πυλίς, durch welche Lachares entfloh, erwähnt Polyain. III, 7, 1.

Einteilung der Stadt. Wie das übrige Attika, so zerfiel auch das Gebiet von Athen in einzelne Gaue oder Demen, die wohl zum Teil erst bei der kleisthenischen Demenverfassung unter Zugrundelegung schon vorhandener Lokalnamen bestimmter abgegrenzt worden sind (die ὁρισμοὶ τῆς πόλεως, Schol. Aristoph. Av. 997). Später wurden diese Grenzen wieder unklar (wie zwischen Kollytos und Melite, Eratosthenes bei Strab. I, 65), so dafs der Name des ehemaligen Demos gar nicht selten nur noch an einer einzelnen Strafse oder einem Platze haften blieb (vgl. unten Kollytos als στενωπός, Kerameikos, Kolonos).

Da die Demeneinteilung auf alter Grundlage erwuchs, so bildet die Stadtmauer auch in keinem sicheren Falle eine Grenze für dieselbe. Als völlig binnenstädtischen Demos können wir zuversichtlicher nur Κυδαθήναιον betrachten, einen Demos,

dessen Name vermuten läfst, dafs er bei der Aufteilung der Stadt erst neu geschaffen worden sei (Hesych. s. v. Κυδαθηναῖος· δῆμος τῆς Πανδιονίδος φυλῆς ἐν ἄστει). Unserer Meinung nach hat Κυδαθήναιον den ehrwürdigsten Stadtteil Athens südlich der Akropolis (Thukyd. II, 15) umfafst.

Im allgemeinen wird auch der Demos Melite, dessen Nachbardemen (vgl. unten Keiriadai und Koile) von aufsen her nah an die Mauer grenzten, auf das Innere der Stadt beschränkt gewesen sein. Melite nahm die südwestlichen Felshöhen Athens ein, die Pnyxgegend (Plat. Krit. 112a τὸν Λυκαβηττόν . . . ἐκ τοῦ καταντικρὺ τῆς Πυκνός verglichen mit Schol. Aristoph. Av. 997 τὸ χωρίον . . . ᾧ περιλαμβάνεται καὶ ἡ Πνύξ . . . Μελίτη γὰρ ἅπαν ἐκεῖνο, ὡς ἐν τοῖς ὁρισμοῖς γέγραπται τῆς πόλεως); doch mufs Melite sich auch noch auf die nördlichen Ausläufer dieser Höhengruppe, welche die westliche Begrenzung der Stadt bilden, erstreckt haben: Themistokles wohnte, nach Plut. Them. 22, in Melite beim Heiligtum der Artemis Aristobule. Dieses war wieder dem Richtplatz benachbart, an welchem man auf dem Wege nach dem Peiraieus (durch das Westthor, s. oben) vorbeikam. (So im Leben des Philosophen Secundus, ägypt. Papyrus; s. Sauppe, Philol. XVII, 152: κατέβαινον εἰς Πειραιᾶ· ἦν γὰρ ὁ τόπος ἐκείνη τῶν κολαζόμενων, vgl. Plato rep. 439e.) Östlich grenzte dieser Demos unmittelbar an den Markt (s. Kerameikos und Agora in der Stadtbeschreibung): Plato Parmenid. 126c οἰκεῖ δὲ (Ἀντιφῶν) ἐγγὺς (d. h. vom Markt aus) ἐν Μελίτῃ. Noch mehr: Wenn nach der Schilderung bei Demosthenes (LIV, 7) Ktesias den Weg der Spaziergänger, welche den Markt auf und ab wandeln, bei Leokorion kreuzt, um von da direkt nach Melite heraufzugehen (περιπατοῦντος . . . ἐν ἀγορᾷ μου παρέρχεται Κτησίας . . . κατὰ τὸ Λεωκόριον. κατιδὼν δ' ἡμᾶς παρῆλθε πρὸς Μελίτην ἄνω), so mufs der Hügel, auf welchem das sog. Theseion liegt, noch zu Melite gehört haben. Denn das Leokorion lag bereits am Nordende des Marktes, im Verkaufsbazar (ἐγγὺς τῶν Πυθοδώρου, d. h. bei den Buden des Pythodoros; vgl. Harpocrat. s. v. σκηνίτης), nicht mehr weit vom Kerameikosthor, wie der Bericht des Thukydides von der Ermordung des Hipparch erweist; (hier ordnete derselbe noch den Panathenäenzug: I, 20; die Tyrannenmörder kommen durch das Thor gestürmt: VI, 57: ὥσπερ εἶχον ὥρμησαν εἴσω τῶν πυλῶν καὶ περιέτυχον τῷ Ἱππάρχῳ παρὰ τὸ Λεωκόριον καλούμενον).

Sicher bestimmbar ist ferner die Lage des Demos Kerameikos. Derselbe dehnte sich sowohl innerhalb als aufserhalb der Stadt aus (Harpocrat. s. v. Κεραμεικός· Ἀντιφῶν ἐν τῷ πρὸς Νικοκλέα περὶ ὅρων· ὅτι δύο εἰσὶ Κεραμεικοὶ . . . ὁ μὲν ἐνδὸν τῆς πόλεως, ὁ δὲ ἕτερος ἔξω vgl. Schol. Aristoph. Equ. 772, Av. 395). Aufserhalb reichte derselbe vom Dipylon (vgl. den oben aufgeführten Grenzstein ὅρος Κεραμεικοῦ) bis zu der (nach Cic. de finib. V, 1, 1) 6 Stadien entfernten Akademie (Hesych. s. v. Ἀκαδημία, Steph. Byz. s. v. Ἑκαδημία). In dem ἐντὸς τοῦ Διπύλου Κεραμεικῷ (Plut. Sull. 14) lag die durch den Fund der Epistylinschrift heute mit Sicherheit bestimmte Stoa des Attalos (s. unten und die Karte), deren Ruine den Ostrand jener nördlich vom Areiopag ausgebreiteten Niederung einnimmt, gegenüber dem sog. Theseion (Athenaios V, 212 f.: πλήρης ἦν ὁ Κεραμεικὸς ἀστῶν καὶ ξένων . . . ἀναβὰς οὖν ἐπὶ τὸ βῆμα τὸ πρὸ τῆς Ἀττάλου στοᾶς u. s. w.). Der Kerameikos reichte sogar bis zum (westlichen) Burgaufgange (Arrhian. anabas. III, 16, 8 καὶ νῦν κεῖνται Ἀθήνησιν ἐν Κεραμεικῷ αἱ εἰκόνες (der Tyrannenmörder) ᾗ ἄνιμεν εἰς τὴν πόλιν), d. h. er begriff damals die gesamte Agora bis zu ihrem Südrande in sich: Lucian. Paras. 48 καὶ νῦν ἕστηκε χαλκοῦς (Aristogeiton) ἐν τῇ ἀγορᾷ μετὰ τῶν παιδικῶν (u. a. m. vgl. Tyrannenmörder). Bei Pausanias findet sich der Name Kerameikos sogar lediglich auf die Agora beschränkt (I, 3, 1 χωρίον ὁ Κεραμεικός vgl. I, 2, 4; I, 14, 6). Andre sichere Beispiele für die Gleichsetzung von Agora und Kerameikos s. K. O. Müller, Götting. Index lect. 1840 S. 8; Zestermann, Die ant. u. die christl. Basiliken S. 36. Indes mufs betont werden, dafs dieser ausgedehnte oder gar partielle Gebrauch des Wortes Kerameikos nur durch späte Zeugnisse zu belegen ist, während wir z. B. im 5. und 4. Jahrh. für die Agora nur diesen einen Namen vorfinden. Mit Kerameikos wird nur die Gegend aufserhalb und die nähere Umgebung innerhalb des Nordwestthores bezeichnet. Sehr ausschliefslich klingt noch die Wendung bei Thukydides VI, 57: Ἱππίας (τοῖς Παναθηναίοις) ἔξω ἐν τῷ Κεραμεικῷ καλουμένῳ . . . διεκόσμει (τὴν πομπήν), auch Plato Parmenid. 127b: παρὰ τῷ Πυθοδώρῳ ἐκτὸς τείχους ἐν Κεραμεικῷ; vgl. Aristoph. Av. 395 ὁ Κεραμεικὸς δέξεται νῷ (als Grabstätte). Ran. 128 καθέρπυσόν νυν ἐς Κεραμεικόν (die Stätte des Fackellaufs). Am Thore: Aristoph. Ran. 1093 f. κᾆθ' οἱ Κεραμῆς | ἐν ταῖσι πύλαις παίουσ' αὐτοῦ | γαστέρα u. s. w. Innerhalb der Stadt (?) lag (Isaios VI, 20): ἡ ἐν Κεραμεικῷ συνοικία ἡ παρὰ τὴν πυλίδα, οὗ ὁ οἶνος ὤνιος. Vom Standort der Wurstverkäufer gilt: Aristoph. Equ. 772: τῇ κρεάγρᾳ . . . ἑλκοίμην ἐς Κεραμεικόν. Daraus möchte man schliefsen, dafs das Centrum des Töpfergaues ursprünglich nördlich lag und dafs sich dieser handwerkliche Demos von vornherein gewifs nicht bis zum Burgaufgange ausgedehnt hat. Es kommt noch hinzu, dafs wir urkundlich eine Gleichsetzung der ganzen Agora mit dem Kerameikos nicht nachweisen können. Die beiden einzigen mir bekannten Beispiele erweisen vielmehr den Gegensatz: der schon mehrfach erwähnte Grenzstein C. J. Att. II, 1101 (2. Jahrh. v. Chr.) süd-

westlich vom Hauptthor des Dipylon (dem ein zweiter nordöstlich entsprach) zeigt uns den Namen für jene Zeit offenbar auf eine nicht allzubreite Zone aufserhalb wie innerhalb der Mauern beschränkt und die Stelle eines aus dem 1. Jahrh. v. Chr. stammenden Ehrendekrets: C. J. Att. II, 421 Z. 13 (von der Aufstellung einer Statue des Miltiades S. d. Zoilos: πρὸ τῆς] ἐν Κεραμεικῷ μακρᾶς στ[οᾶς, stände unter zahlreichen älteren und späteren Inschriften dieser Art, welche stets die Agora selber nennen, so vereinzelt da, dafs wir schon aus diesem Grunde (sowie aus andern s. unten) die »lange Halle« ganz gewifs aufserhalb des eigentlichen (südlichen) Marktgebietes zu suchen haben. Als die politische Bedeutung des letzteren schwand und die römischen Feldherren ihre Rednertribüne sogar vor der Attalosstoa (s. oben) aufschlugen, mochte der Sprachgebrauch jene weiteste Ausdehnung empfangen haben.

In bezug auf die Lage des Demos Kollytos ist bis heute noch keine Übereinstimmung der Meinungen erzielt worden. Kollytos stiefs an Melite, wenn man auch später die Grenze nicht bestimmt aufzuzeigen vermochte (Strab. I, 65 μὴ γὰρ ὄντων ἀκριβῶν ὅρων καθάπερ Κολλυτοῦ καὶ Μελίτης κ. τ. λ.; vgl. ebendas. S. 66); es mufs zugleich ein teilweise vorstädtischer Demos gewesen sein (Aeschin. I, 157 ἐν τοῖς κατ' ἄγρους Διονυσίοις κωμῳδῶν ὄντων ἐν Κολλυτῷ, vgl. Demosth. XVIII, 180); doch führt Himerius bei Photius (bibl. 375 b, 6) eine Bazargasse dieses Namens inmitten der Stadt auf (στενωπός τις ἦν Κολλυτὸς οὕτω καλούμενος ἐν τῷ μεσαιτάτῳ τῆς πόλεως, δήμου μὲν ἔχων ἐπώνυμον, ἀγορᾶς δὲ χρείᾳ τιμώμενος). Eine Berührung mit Melite ist nach dem obigen nur an der Nord- oder der Südostseite dieses Demos denkbar. Im Südosten suchten wir aber Kydathenaion, auch würde man nicht ohne weiteres von dem (ländlichen) Theater im Kollytos sprechen, wenn das städtische Dionysostheater (südlich der Burg) zu demselben Gau gehört hätte. (Demosth. a. a. O.: ὃν ἐν Κολλυτῷ ποτὲ Οἰνόμαον κακῶς ὑποκρινόμενος ἐπέτριψας). Endlich scheinen hier die vorstädtischen Bezirke durch die Demen Ankyle und Agryle besetzt (s. unten). Am meisten empfiehlt sich daher meines Erachtens die sehr belebte Gegend, welche nördlich von Melite, westlich vom Kerameikos ein Stück der inneren Stadt umfafst und sich aufserhalb bis an den Ölwald hinzieht.

Dagegen erwächst eine Schwierigkeit daraus, dafs auch ein andrer Demos, der Kolonos, dieselbe Lage, westlich vom Markte und dem Kerameikos, zu beanspruchen scheint. In der antiken Litteratur kommt derselbe fast ausschliefslich als Dienstmännerstandplatz vor (Harpocr. s. v. Κολωνέτας· τοὺς μισθωτοὺς Κολωνέτας ὠνόμαζον, ἐπειδὴ παρὰ τῷ Κολωνῷ εἱστήκεσαν; vgl. Pollux VII, 132; Hesych. s. v. ὄψ' ἦλθες u. a.). Ein Quartier aber bezeichnet wenigstens Aeschines (I, 125: ἡ ἐν Κολωνῷ συνοικία ἡ Δήμονος καλουμένη); dasselbe beweist die Gegenüberstellung des äufseren Kolonos Hippios (Poll. a. a. O. δύο ὄντων Κολωνῶν ὁ μὲν ἵππιος ἐκαλεῖτο . . . ὁ δ' ἦν ἐν ἀγορᾷ παρὰ τὸ Εὐρυσάκειον) wenigstens in der Auffassung bei Diodor und Philochoros (Harpocr. a. a. O. περὶ τῶν Κολωνῶν Διόδωρός τε ὁ περιηγητὴς καὶ Φιλόχορος ἐν τῇ τρίτῃ Ἀτθίδος διεξῆλθεν). Endlich aber haben aus den Prytanenurkunden Dittenberger (Hermes IX, 403 f. 415) zwei Demen dieses Namens, Köhler (Mitt. d. Inst. IV, 102) »mit unumstöfslicher Sicherheit« bereits für den Anfang des 4. Jahrh. sogar drei Demen Kolonos (der Phyle Aigeis, Leontis und Antiochis angehörig) ermittelt, deren einer gewifs mit jenem städtischen Platze zusammenhing. Da sich der Kolonos Hippios etwa 10 Stadien aufserhalb der Stadt (Thukyd. VIII, 67) in der Nähe der Akademie befand (Cic. de finib. V, 1, näheres unten), so liegt die Annahme am nächsten, dafs die drei Kolonoi auch örtlich zusammenlagen, mit andern Worten, dafs ein bis in die Stadt reichender Bezirk dieses Namens auf drei verschiedene Phylen verteilt wurde. (So auch C. O. Müller, Sed. lect. S. 8, Göttingen 1840.) Nur dann konnte der Name des Kolonos ohne unterscheidendes Beiwort gebraucht werden (z. B. Aristoph. Av. 997), während es in jeder Beziehung auffallend wäre, die beiden Kolonoi durch einen dritten Demos (den Kerameikos) getrennt zu sehen.

Anderseits scheinen die erhaltenen Angaben über den städtischen Platz Kolonos (den Kolonos μίσθιος oder ἀγοραῖος) gerade diese Ansetzung (westlich vom Markte) zu fordern. Wir erfahren, dafs derselbe in der Nähe der Agora beim Hephaisteion und Eurysekeion lag. (Harpocr. s. v. Κολωνέτας· . . . πλησίον τῆς ἀγορᾶς, ἔνθα τὸ Ἡφαιστεῖον καὶ τὸ Εὐρυσάκειόν ἐστιν. — Poll. VII, 133 ὁ δ' ἦν ἐν ἀγορᾷ παρὰ τὸ Εὐρυσάκειον; vgl. Argum. II, Soph. Oed. Col. 16, 10; Dindorf.) Über beide Heiligtümer liegen Angaben vor, welche man gegenwärtig übereinstimmend auf die Gegend des sog. Theseionhügels bezogen hat. (Paus. I, 14, 6; Harpocr. s. v. Εὐρυσάκειον.) Wir können das Gewicht dieser Gründe erst unten im Zusammenhang mit der Marktwanderung des Pausanias erwägen.

Aufser den genannten Demen, welche zum Teil innerhalb der Stadt lagen, sind uns ausschliefslich vorstädtische bekannt.

Diomeia, der Phyle Aigeis angehörig, enthielt das Heraklesheiligtum und Gymnasion Kynosarges (vgl. Schol. Aristoph. Ran. 651; Harpocr. s. v. ἐν Διομείοις Ἡράκλειον u. a.) und ist mit demselben östlich aufserhalb der Stadt zu verlegen (vgl. unten Kynosarges). Nach dem Demos war das oben erwähnte Diomeische Thor benannt.

Die auf dem linken Ilisosufer gelegene Vorstadt Agrai (Paus. I, 19, 6), welche selbst keinen Demos bezeichnet, dürfte einerseits (im östlichen Teile) zum Gau Agryle gehören, weil bei ihm der Berg Ardettos in der Nähe des Stadion (s. die Karte) und des Ilisos gelegen hat: Harpocr. s. v. Ἀρδηττός ... τόπος Ἀθήνησιν ὑπὲρ τὸ στάδιον τὸ Παναθηναϊκὸν (Poll. VIII, 122: πλησίον, Hesych s. v. Ἀρδηττός: ἐγγύς) πρὸς τῷ δήμῳ τῶν ὑπένερθεν Ἀγρυλέων.

Sodann bildete der Demos Ankyle eine Vorstadt (προάστειον), welches man von dem im östlichen Teil der Peiraieushalbinsel gelegenen Bade Serangeion (vgl. Peiraieus) in der Richtung auf Athen erreichte, also wohl vor der Mitte der südlichen Mauer. (Alkiphr. ep. III, 43 λουσάμενοι εἰς τὸ ἐν Σηραγγείῳ βαλανεῖον ... δρόμον ἀφφέντες εἰς τὸ προάστειον τῆς Ἀγκύλης.)

Weiter westlich, an Melite grenzend, wird der Demos Koile erwähnt (Anonym. Biogr. d. Thukyd. § 10 ἐτάφη πλησίον τῶν Μελιτίδων πυλῶν ἐν χωρίῳ τῆς Ἀττικῆς, ὃ προσαγορεύεται Κοίλη; vgl. Herod. VI, 103; Marcell. vit. Thukyd. § 17, 55; Paus. I, 23, 9).

Vor dem peiraiischen Thore lag der Gau Keiriadai, in welchem sich die Richtstätte, das Barathron, befand, dessen Spuren wir noch heute in den tiefen Felsschluchten westlich des Nymphenhügels erkennen dürfen (Curtius, Att. Stud. I, 8; Bekker anecd. gr. I, 219, 11 βάραθρον· Ἀθήνησι δ' ἦν ὄρυγμά τι ἐν Κειριαδῶν δήμῳ; vgl. dazu das oben bei Melite Angeführte).

Über einzelne städtische Ortsbezeichnungen, wie Κῆποι, Λίμναι vgl. die Lokalbeschreibung der Stadt.

Die Einzelschilderung Athens suchen wir thunlichst an die Periegese des Pausanias (Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος I, 2, 4 bis XXVIII, 4) zu knüpfen, soweit sie örtlich zusammenhängt. Im allgemeinen kann man (von der Akropolis aus gerechnet) eine nördliche Partie (I, 2, 4 bis XVIII, 4; ausgenommen VIII, 6 bis XIV, 6), eine östliche (XVIII, 4 bis XX, 3), eine südliche (von XX, 3 bis XXII, 4; dazu VIII, 6 bis XIV, 6) unterscheiden. Darauf folgt (von XXII, 4 bis XXVIII, 4) die Beschreibung der Akropolis, welche für uns den Schlufs der Stadtbeschreibung macht, da sich Gelegenheit bieten wird, alles übrige, auch die Anlagen aufserhalb der Stadt, an entsprechenden Stellen einzuordnen.

Aufserdem gibt es aber einen ganzen Stadtteil, auf welchen sich die Wanderung des Pausanias überhaupt nicht erstreckt hat, die südwestlich in Melite (s. oben) gelegene Hügelgegend der Pnyx. Mit diesem Namen bezeichnet Plato (Krit. 112a) die äufserste Höhe der Stadt gegenüber dem Lykabettos: τὸν Λυκαβηττόν ἐκ τοῦ καταντικρὺ τῆς Πυκνός. Kleidemos (bei Plut. Thes. 27) scheidet Pnyx und Museion (s. oben); doch hat der volkstümliche Sprachgebrauch ohne Zweifel die gesamte, dem Auge sich als Einheit darstellende Hügelgruppe mit dem umfassenderen Namen Pnyx belegt.

Da die interessanten und unvergänglichen Spuren der Felsbearbeitung, welche jene Gegend bedecken, zugleich ein einheitliches Gepräge tragen und vielfach hohes Altertum verraten, so schicken wir das Kapitel über

das südwestliche (felsige) Athen

jenen vier, dem Pausanias folgenden Abschnitten voraus.

Der eigentümliche Charakter der Felsbearbeitungen in Melite setzt uns in den Stand, unser Gebiet ganz bestimmt abzugrenzen. Dieselben erstrecken sich vom Ostabhange des Museionhügels über die »Pnyxhöhe« und den Rücken des Nymphenhügels, sodann aber auch über das Plateau der Hag. Marina und den Areiopag. Alle übrigen Felshöhen Athens, z. B. Akropolis und ihre Abhänge, die Agraigegend u. s. w. bieten keine Analogie dazu. Die an dem überaus harten, graubraunen Gestein ausgeführten Glättungen, Einschnitte, Vertiefungen, Höhlungen lassen sich nach zum Teil sicheren Kriterien als Hausplätze, Vorratsräume, Verbindungswege, Rampen und Treppen (dazu Entwässerungsrinnen), als Versammlungsplätze für sakrale oder profane Zwecke, als Votivnischen und Altarreste, endlich als Gräber und Steinbrucharbeiten erkennen.

Die Weg- und Treppenanlagen erweisen am deutlichsten das ehemalige Vorhandensein einer systematisch-zusammenhängenden Besiedelung, der auch ein natürliches Centrum, die Senkung zwischen den fünf Hügeln, nicht fehlte. Dafür ist namentlich der Umstand bezeichnend, dafs sowohl Areiopag wie Hag. Marina nicht auf der Nordseite, sondern am Südabhang, wo sich auch die meisten Wohnungen zusammendrängten, durch zahlreichere Aufgänge ersteigbar und mit Randwegen versehen waren, die heute nur noch stellenweise erhalten sind. Andre Wegerichtungen sind oft nur an den eingetieften Wasserrinnen erkennbar, welche sie begleiteten. Eine sehr tiefe Wasserrinne folgt dem vom Hag. Dimitrios Lumbardaris ausgehenden Schluchtwege; ebenda (auch sonst) Rillen für Lasttiere. Wagengeleise sind nicht sicher nachweisbar. Die Hausstätten, welche über- und nebeneinander alle nackten Felsflächen bedecken, geben sich als horizontal geebnete viereckige Räume von sehr verschiedener Ausdehnung zu erkennen, deren Begrenzung von dem natürlichen Felsen gebildet wird. Bei einem Komplex von mehreren Gemächern liefs man einen Felsgrat in der beabsichtigten Breite der Zwischenmauer stehen. Danach scheinen die Wände sehr schwach gewesen zu sein; sie bestanden unten vermutlich aus Lehm und Bruchsteinen. Oben dürfen wir mit Sicherheit Holzkonstruktion voraussetzen. Da sich nirgends eine Spur von Schwellen (abgesehen

von einigen späten Beispielen am Areiopag) oder Thüren zeigt, waren vermutlich nur die oberen Stockwerke von aufsen durch Holztreppen zugänglich gemacht.

Von diesen (ältesten) Wohnungsanlagen zu scheiden sind Reste späterer Häuser mit verputzten Wänden aus Bruchsteinen und mit Fufsböden, die aus mandelförmigen Meerkieseln über dem ungeebneten Felsen (durch Ausfüllung mit Erde) hergestellt sind. Eine andre Gattung von Wohnungen, nicht minder jüngeren Ursprunges, benutzte die vertikal geglätteten Abhänge der Felshöhen als Wände und vermittelst zahlreich eingemeifselter Löcher als Halt für das Balkenwerk. Der relativ späte Charakter dieser Häuser wird erwiesen durch die Umgestaltung und Mitbenutzung von Grabkammern zu Wohnungszwecken (s. unten das »Gefängnis des Sokrates«), sowie gelegentlich (z. B. am Südrande des Hag. Marinaplateaus) durch Zerstörung des oben an der Kante entlang laufenden Weges.

Als besonders hervorragende Leistungen auf dem Gebiete dieser mühsamen und mit zäher Energie durchgeführten Felsarbeiten stellen sich die grofsen flaschenförmigen Zisternen dar, welche oben mit schmaler Mündung (0,60 — 0,75 m) eine Tiefe von 5 m und einen unteren Durchmesser von 4 m erreichen. Dieselben wurden offenbar auch später benutzt und zeigen noch vielfach einen inneren Ausputz von Stuck. Ihrer Hauptbestimmung nach dienten sie sicherlich als Wasserbehälter; bisweilen sieht man hineingeleitete Rinnen. Die Zahl dieser Reservoirs beträgt heute etwa 60, doch liegen viele unzweifelhaft noch verschüttet.

Das Vorhandensein von Kultusstätten wird uns zunächst durch Votivnischen von bekannter Form verbürgt, die wir nicht selten an vertikal geglätteten Felswänden sehen (vgl. z. B. Atlas von Athen Bl. VI, 3) und die Felswand der sog. Pnyx (Bl. V, 1). Ebenda finden wir auch die unverkennbaren Reste eines Felsaltars (s. unten S. 158) und die eines zweiten nicht weit vom Südrande des Plateaus der Hag. Marina, nach der Mitte zu; davor steht in grofsen deutlichen Zügen auf der fast horizontalen, dem Randwege etwas zugeneigten Felsfläche die altertümliche Inschrift: C. J. Att. I, 404: ὅρος Διός.

Von Versammlungsplätzen kennen wir, abgesehen von der Doppelterrasse der sog. Pnyx und der Stätte des Gerichtshofes auf dem Areiopag (über Beides weiter unten), namentlich eine Örtlichkeit auf dem Westabhange des Museionhügels (ca. 230 m von der Kapelle des Hag. Dimitrios entfernt), welche unter dem Namen Siebensesselplatz aufgeführt zu werden pflegt. (Vgl. die Ansicht im Atlas von Athen Bl. VI, 4; Grundrifs im Text S. 20.) In die nach Westen gerichtete Felswand sind nebeneinander sieben sehr einfache Steinsitze eingemeifselt. Am Nordende springt die Felswand im rechten Winkel nach Westen um; hier befindet sich eine Art von Steinbank mit Vertiefung, wie um eine Mauer aufzunehmen; die von dem Winkel umfafste Fläche bildet einen geebneten Platz vor den Sesseln. Sehr wahrscheinlich ist die Vermutung, dafs diese Stätte einst als Gerichtshof benutzt wurde, wie solche ἐν ἀφανεῖ τῆς πόλεως (Paus. I, 28, 8) vorhanden waren.

Einen nicht unwesentlichen Bestandteil der im Pnyxgebiet erhaltenen Anlagen bilden die Gräber, unter welchen die an den Rändern der Plateaus horizontal in den Felsen getriebenen Grabkammern von den schachtartigen, vertikal eingesenkten viereckigen Felsgräbern auf den Höhen und Abhängen wohl zu scheiden sind. Die letzteren, oft mit Falzen am oberen Rande (für horizontalen Plattenverschlufs versehen), finden sich in besonders grofser Anzahl längs den Schluchtwegen gruppiert, aber auch auf den Höhen, namentlich dem mittleren Pnyxrücken, vor. Da sie sehr häufig innerhalb der viereckig geebneten Hausstellen liegen, glaubte man irrtümlich auf eine prähistorische (?) Epoche schliefsen zu dürfen, in welcher die Toten unter den Wohnungen der Lebenden bestattet worden seien. Vielmehr ist zu erweisen, dafs diese Gräber erst angelegt worden sind, nachdem jene Stätten längst verlassen waren und sich, wie heute, nur noch als geebnete Felsflächen darstellten. Für den späteren Ursprung der Gräber spricht zunächst die Beobachtung, dafs dieselben sich nur aufserhalb der historischen Stadtmauer vorfinden, welche wir vom Nymphenhügel zur Höhe des Museion verfolgt haben, während dieselbe, wie schon oben hervorgehoben wurde, für die übrigen im Felsen erhaltenen Anlagen durchaus keine Grenze bildet. Als besonders wichtig ergaben sich mir sodann bei näherer Prüfung des Terrains einzelne Beispiele, welche jene Gräber nicht (wie es um der Bequemlichkeit und Symmetrie willen meist geschah) innerhalb der geebneten Flächen, parallel zu ihren Begrenzungen angelegt zeigen, sondern so, dafs sie die Ränder der Vierecke, auf denen einst die Mauern geruht haben müssen, schräg durchschneiden. Ein solcher Fall bietet sich z. B. auf der rechten Seite des vom Hag. Dimitrios Lumbardaris ausgehenden Schluchtweges, etwa 50 Schritte östlich von der Kapelle. Dicht daneben wurden, was nicht minder bemerkenswert ist, einige Gräber mitten durch eine Stufenanlage gelegt, welche zu einer etwas höheren Hausterrasse führte.

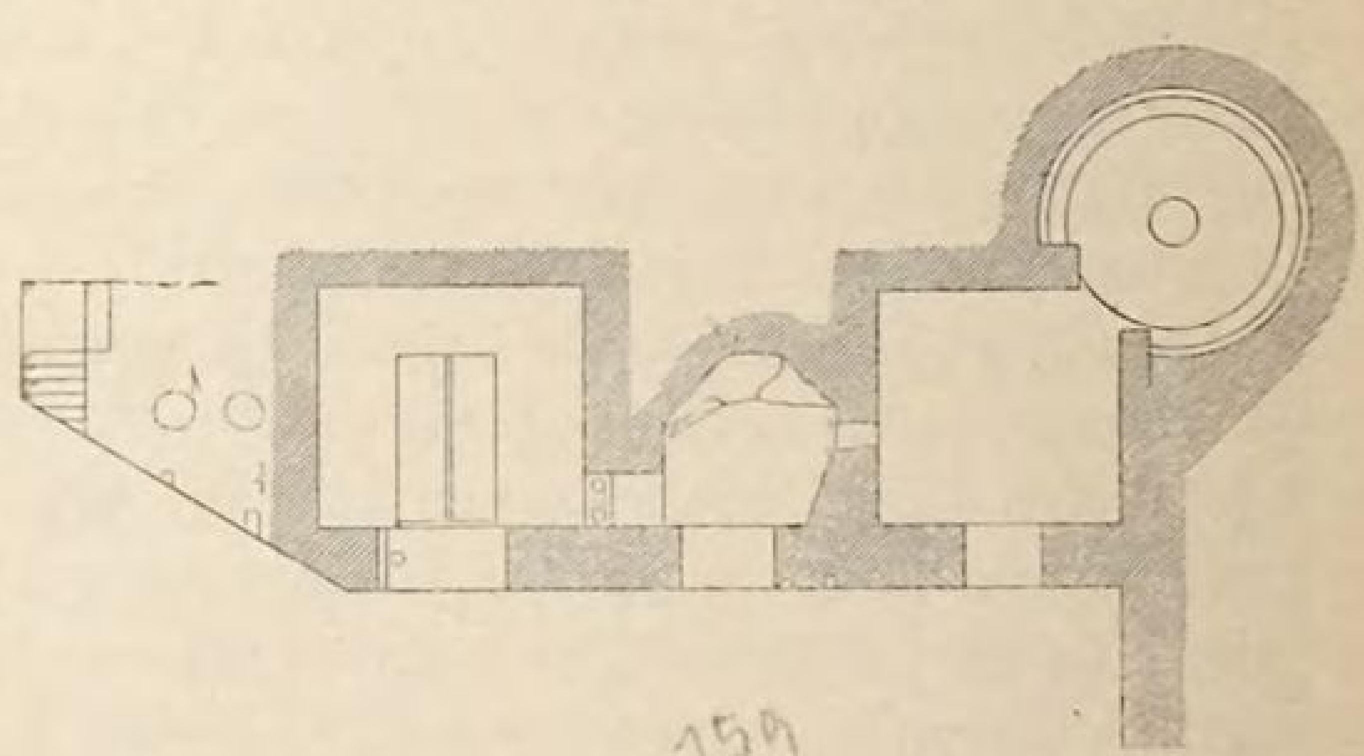
Aus welcher Zeit stammen nun diese Gräber, welche bereits eine stark vorgeschrittene Verödung des ganzen Gebietes voraussetzen lassen? Soweit ihr Inhalt wissenschaftlich untersucht ist, oder Inschriften von kleinen Grabsäulen zu Hilfe kamen (über die von Pervanoglu geleiteten Ausgrabungen

vgl. Bull. d. Inst. 1862 S. 145 f.; Ἐφημ. ἀρχ. II, 84 f.), werden wir nur in den seltensten Fällen über die letzten vorchristlichen Jahrhunderte hinausgeführt. Dabei ist jedoch zu beachten, dafs diese unzerstörbaren Felsgräber zu häufiger Wiederbenutzung aufgefordert haben (vgl. ein sicheres Beispiel beim »Grab des Kimon«) und dafs somit ein später Inhalt aller Voraussetzung nach die Regel bilden mufste. Um so mehr werden wir Gewicht darauf legen dürfen, wenn sich auch ältere Thonware (namentlich Lekythen aus dem 4. und 5. Jahrh.) auf der Pnyx gefunden hat. Ja, man kann selbst die Thatsache, dafs dort noch gegenwärtig zahlreiche geheime Gräbereröffnungen vorgenommen werden, bei dem Spürsinn der professionellen Scavatori zum indirekten Beweise für die gelegentliche Ergiebigkeit jenes Terrains benutzen.

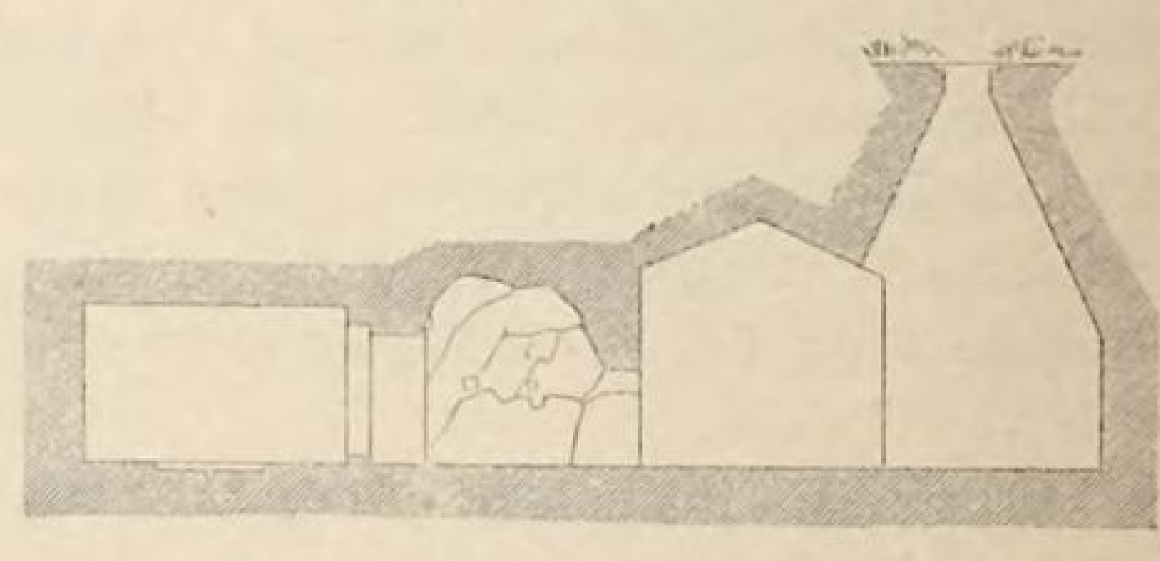
Ich glaube somit allerdings, dafs die meisten jener mit grofser Mühe und Sorgfalt in die Felsen gemeifselten Gräber am Ende des 4. vorchristlichen Jahrhunderts bereits vorhanden waren. Damit vereinigt sich aufs beste die einzige bei einem antiken Schriftsteller vorliegende Äufserung über jene Gegend, deren Öde und Verwahrlosung uns daraus deutlich entgegentritt (Aeschin. I c. Timarch. 81 f.). Timarchos hatte beim Areiopag (der zuständigen Behörde) einen Antrag auf Neubesiedelung der Pnyx gestellt, welcher von diesem zurückgewiesen wurde. Bei dieser Gelegenheit ist wiederholt von der ἐρημία und ἡσυχία τοῦ τόπου (τοῦ ἐν τῇ Πυκνί), von den verfallenen Hausstellen (οἰκόπεδα) und den λάκκοι (Zisternen?) die Rede. Wenn dies der Zustand jener Gegend in einer Zeit war, da die Bevölkerungsziffer Athens ihren Höhepunkt erreicht hatte, so können die Spuren einer Besiedelung, welche den Felsboden so systematisch und durchgreifend umgestaltet haben, weder dem 4. Jahrh. angehören, noch, wie wir hinzufügen dürfen, dem 5., denn man wird sie noch weniger der flüchtenden Landbevölkerung des peloponnesischen Krieges zuschreiben dürfen. Vielmehr ist das Pnyxgebiet wahrscheinlich in erster Linie unter den »ἐρῆμα τῆς πόλεως« gemeint, welche (nach Thukyd. II, 17; vgl. Aristoph. Pax 243 ἐν ταῖς φυγαῖς μετὰ τἀνδρὸς ᾤκησ' ἐν πυκνί) von den zusammenströmenden Attikern okkupiert wurden. Durch diesen »terminus ante quem« wird es wahrscheinlich, dafs jene Bewohnungsspuren der Felsplateaus Athens überhaupt nicht eine Folge der städtischen Entwickelung sind, sondern derselben vorausgehen. Die Bevölkerung, welche sich auf den nackten Höhen ansiedelte, war aber gewifs weder ein fremdes Handelsvolk, noch dem Kriege oder der Seefahrt zugethan, sondern ein kräftiger, ausdauernder Stamm von Ackerbauern, welche die Felder ringsum zu ihren Füfsen haben wollten, ohne die fruchtbare Ackererde durch Wohnplätze einzuengen.

Die andre Gattung von Gräbern (aus grofsen, horizontal in den Felsen gearbeiteten Kammern bestehend) findet sich zum Teil auch innerhalb der Ringmauer. So das sog. Gefängnis des Sokrates südöstlich vom Hag. Dimitrios und eine neu entdeckte Grabanlage hart am Boulevard nordöstlich von der genannten Kapelle. Andre hervorragende Beispiele sind das sog. Grab des Kimon links am Schluchtwege vom Hag. Dimitrios; die grofse Felsengrabanlage am äufsersten Südwestende der ganzen Höhengruppe, nahe über dem Ilisosbett. Andre Grabkammern, zum Teil verschüttet, fanden sich auf dem gestreckten Rücken des Nymphenhügels.

Das sog. Gefängnis des Sokrates (s. Karten Bl. V Nr. 4—6; Atlas von Athen Bl. VII, 4; da-



159

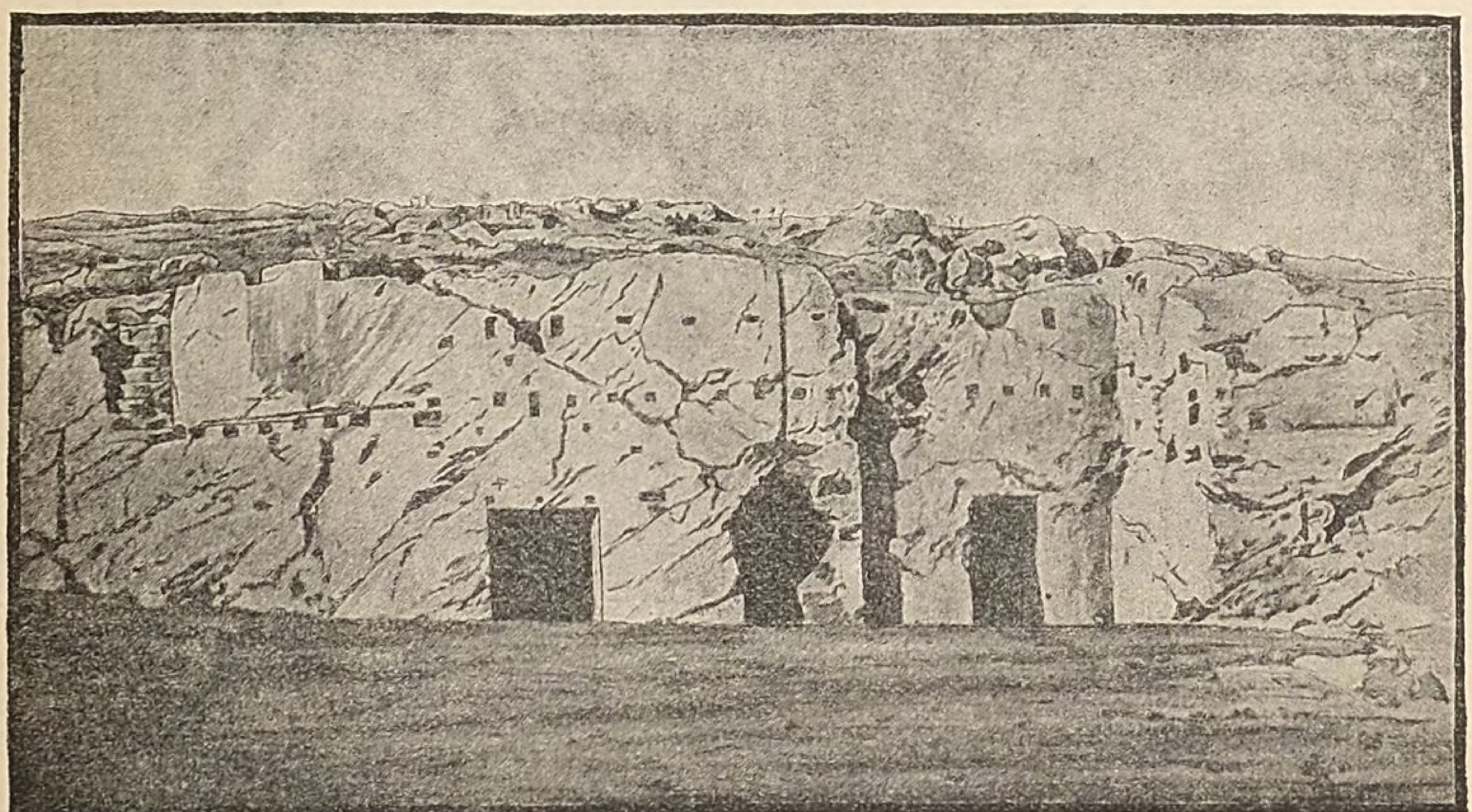


160

nach unsere Abb. 159, 160, 161) ist eine Anlage aus drei nebeneinander liegenden Kammern (die beiden äufsersten von mehr als 3 m im Durchmesser) bestehend, von denen die mittlere und kleinste nicht vollendet oder gewaltsam erweitert worden ist. Jede dieser ursprünglich getrennten Kammern hat eine besondere, etwa 2 m hohe Thür. Die Aufsenseite des Felsens, welcher etwa 7 m Höhe erreicht, ist heute vertikal geglättet; rechts von der Anlage springt derselbe dann in einem rechten, links in einem stumpf konvexen Winkel um. Über den Thüren zahlreiche, in Reihen geordnete Löcher zur Einfügung von Balkenköpfen. Auch sonst hat die spätere Verwendung dieser Räume für Wohnungszwecke mannigfache Veränderungen herbeigeführt. Selbst der Felsen scheint früher nicht in gleicher Ausdehnung vertikal koupiert gewesen zu sein: links über der südlichen Thür bemerkt man nämlich Stufen einer zum oberen Plateau führenden Treppe, welche sich einst nach unten fortgesetzt

haben mufs (nicht etwa erst vom Dach des anlehnenden Hauses emporgeführt wurde). Sodann ist im Innern eine Verbindung zwischen den drei Kammern erst nachträglich hergestellt worden, wie die verschiedenartige Technik der Meifselarbeit am Felsen erweist. Von der mittleren zur nördlichen Kammer ist der Durchbruch sogar ganz roh und gewaltsam ausgeführt. Endlich hat man, und dies ist meines Erachtens der interessanteste Punkt, die Scheidewand zwischen der Nordwestecke der letztern Kammer und einer ganz nahe benachbarten flaschenförmigen Zisterne durchstofsen, wodurch ein neuer Raum gewonnen wurde. Noch heute zeigt die innere etwas eingezogene Seite der jener Kammer zugewand geht ein zweiter Felsgang aus, der mit einer Biegung nach rechts (bei welcher es wieder vier Stufen hinabgeht), in ein kreisrundes Gemach führt, welches ebenfalls aus einer jener Zisternen hergestellt ist. Die obere Mündung ist zugewölbt; dagegen führt ein seitlich eingebrochener Durchgang auch von hier aus ins Freie. Diese Fälle und namentlich der erstere lassen vermuten, dafs wenigstens einzelne dieser Grabstätten jener alten Bevölkerung auf der Höhe angehört habe.

Das sog. Grab der Kimon (der üblich gewordene Name beruht auf dem oben zum Demos Koile angeführten Citaten) liegt auf der Südseite des Eingangs zur Hag. Dimitrios-Schlucht. (Vgl.



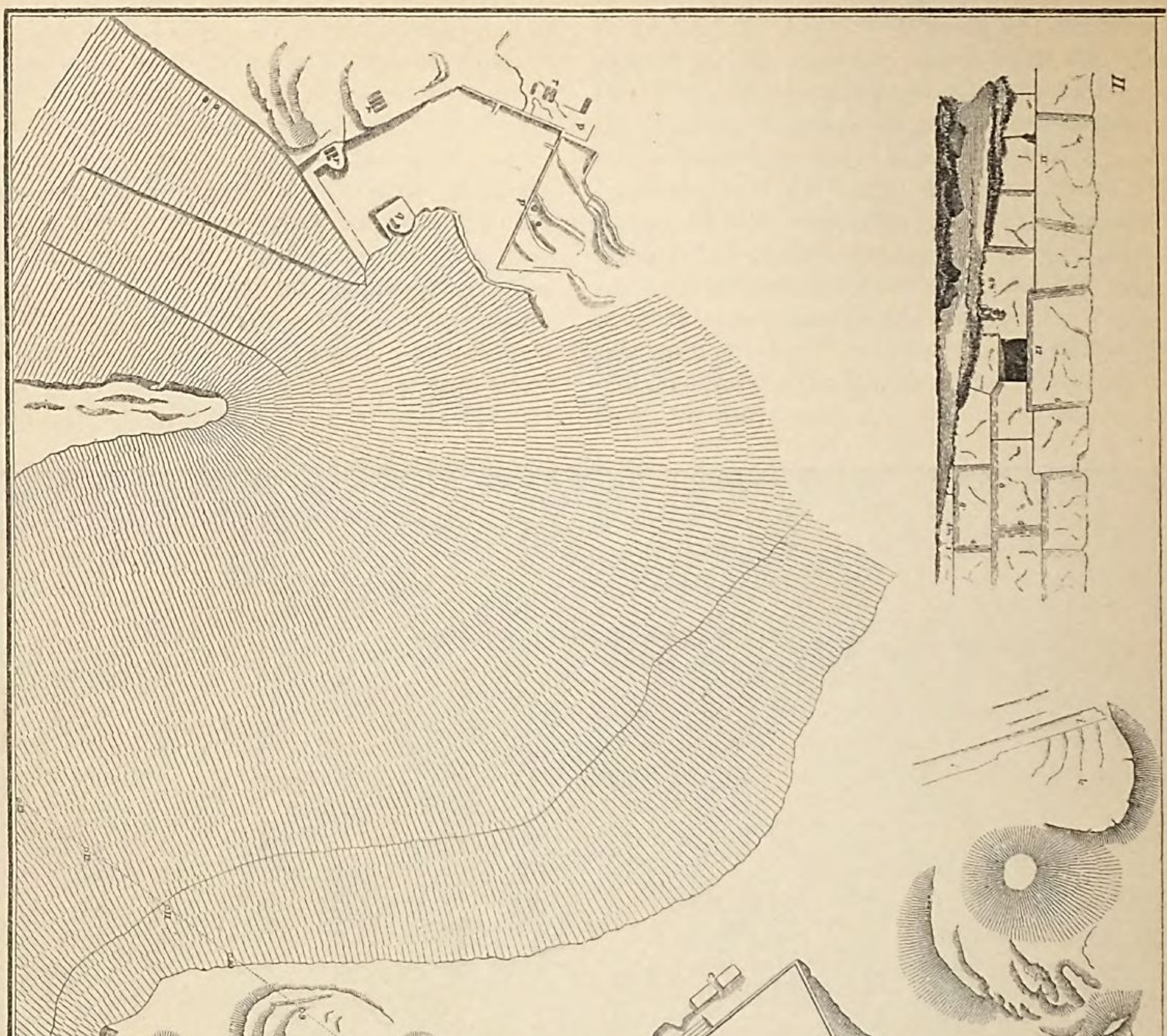
161 (Zu Seite 154.)

kehrten Wandung, sowie eine Spur auf dem Boden, dafs man bei Anlegung der Zisterne jene Kammer schon vorfand und die Berührung mit der nächsten Ecke derselben zu vermeiden wufste. (Die Grundrifsskizze ist in diesem Punkte nicht ganz genau.) Die Grabkammer ist also älter als jene flaschenförmige Zisterne, die aber selber immerhin noch aus der ältesten Epoche stammt und einem Wohnungskomplex angehört (vgl. 7 Karten Bl. V, 4), zu dem eben die vorher erwähnte Treppe hinaufführte.

Ein verwandtes Beispiel bietet das Grab am Boulevard (1879 entdeckt und noch nicht aufgenommen), im Ostrande des mittleren Pnyxrückens, ca. 140 m nordöstlich vom Hag. Dimitrios. Durch einen längeren schmalen Gang gelangt man in einen 6 Stufen tiefer gelegenen Raum von etwa 7 Schritten im Durchmesser, dessen Rückwand eine nischenartige Eintiefung zeigt. Von der rechten Seiten-

Atlas von Athen Bl. VII, 3 und die Skizzen auf S. 29 des Textes.) Von einem mäfsig geebneten Vorplatz (von 18 m Länge und 8 m Tiefe) tritt man vor eine 1,75 m über dem Felsboden beginnende grofse Öffnung in Form eines liegenden Vierecks, über welchem der Fels dachartig abgeschrägt ist. Dahinter befindet sich eine Kammer von 1,95 m Tiefe, 2,70 m Breite, 1,65 m Höhe, unterhalb deren in besonderer, einst durch eine horizontale Steinplatte abgeschlossener Vertiefung nebeneinander zwei sog. Troggräber liegen. Auch an der Eingangsöffnung sind Verschlufsspuren erhalten. Eine bei dem Grabe gefundene Inschrift aus spätester Zeit (C. J. Gr. I, 951: Ζωσιμιανοῦ τόπος οὗτος u. s. w.) beweist natürlich nur wiederholte Benutzung der Grabstätte.

Die stattlichste Anlage dieser Art findet sich, wie oben erwähnt, hart am Ilisosbette im Südrande der zungenartig nach Südwesten ausgestreckten



162 (Zu Seite 157.)

Felshöhen. (Vgl. Atlas von Athen Bl. VII, 1, 2 und die Skizze im Text S. 28.) Ein Vorplatz war, wie es scheint, ursprünglich mit Felsquadern belegt. Aufser zwei in einiger Höhe befindlichen 2,30 m tiefen, 1,16 m breiten Nischen, welche durch Steinplatten verschliefsbar waren und wohl auch sepulkralen Zwecken dienten, öffnet sich links der Eingang zu einem grofsen Grabraum. Dieser Eingang scheint ursprünglich quadratisch gewesen und später (für Bewohnungszwecke) nach unten gewaltsam erweitert worden zu sein. Die 4,20 breite, 4,18 m tiefe Hauptkammer hat eine Satteldecke mit drei aus dem Felsen gehauenen Längsbalken in Nachahmung der Holzkonstruktion. In der vorausgesetzten ursprünglichen Höhe der Eingangsschwelle läuft ein Falz um den ganzen Raum, welcher jene Vermutung zu bestätigen scheint. Dazu stimmt auch die um drei Stufen höhere Lage der im Hintergrunde anschliefsenden eigentlichen Grabkammer. Diese (mit dem Eingang 4,12 m tief, 3,70 m breit) enthält drei Troggräber von verschiedener Gröfse (2,15 — 2,40 m lang, 0,70 — 0,96 m breit).

Eine zweite Kammer öffnet sich mittels eines schmalen Ganges in der links vom Eingang befindlichen Wand (Tiefe 3 m, Länge 4,25 m), doch ist dieselbe, wie namentlich die Ostwand bezeugt, unvollendet geblieben.

Schliefslich erwähnen wir noch eine auf dem südöstlichen Abhange des Nymphenhügelrückens befindliche Grabanlage, welcher bisher eine genauere Aufnahme nicht zu Teil geworden ist (s. Atlas von Athen Bl. III an der mit »Höhle, Grab« bezeichneten Stelle). Der nach Südwesten blickende Eingang ist wie alle Räume heute nur 1,50 m hoch; schwerlich tief verschüttet. Dem gewöhnlichen Vorraume schliefsen sich gegenüber und links je eine, rechts zwei niedrige aber tiefe Nebenkammern an, ohne dafs man heute Grabstätten darin bemerken könnte.

Im Verkehrscentrum des ganzen Hügelgebietes, d. h. auf dem nordöstlich vorgeschobenen Teil des mittleren Pnyxrückens, gegenüber der zwischen diesem, dem Areiopag und dem Plateau der Hag. Marina liegenden Senkung, erhebt sich jene vielbesprochene doppelte Terrassenanlage, deren Ursprung, Technik und Bestimmung nur in engem Zusammenhang mit den übrigen Felsgründungen des ganzen Gebietes erörtert werden kann.

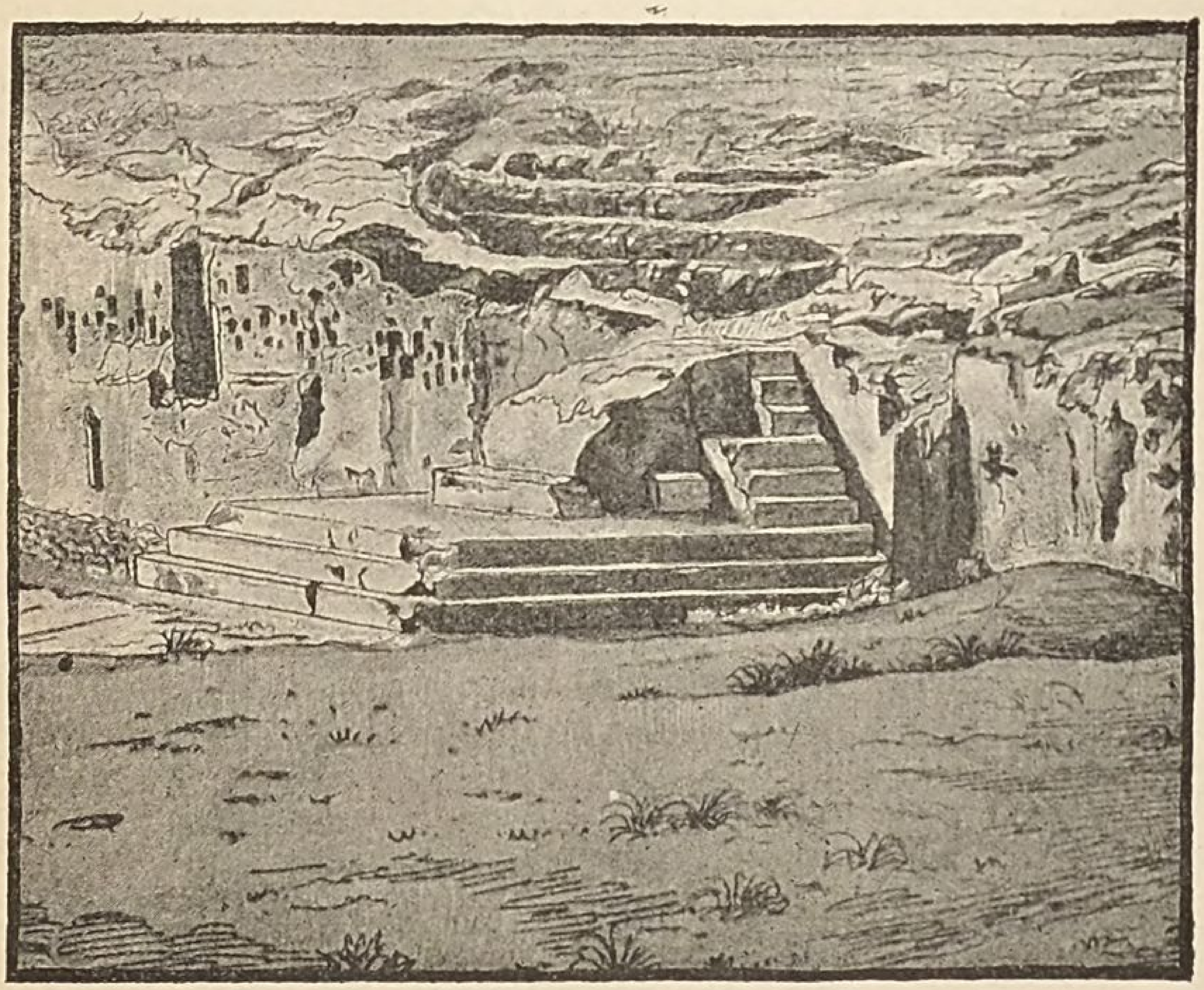
Beschreibung (vgl. Att. Stud. I, Taf. 1; 7 Karten, Textbeilage zu S. 16, danach unsre Abb. 162; Atlas von Athen Bl. V, 1, 2): Wir unterscheiden eine obere (südwestliche) und eine untere (nordöstliche) Terrasse, zwischen denen eine vertikal geglätte Felswand (*b*) die Scheidelinie bildet. Die obere (kleinere) Terrasse wird zum Teil auch im Rücken durch eine (weniger hohe) Wand (*h*) begrenzt und ist völlig aus dem natürlichen Felsen gearbeitet, während die untere Terrasse durch Erdaufschüttung erzielt ist, welche abwärts durch eine grofse segmentartige Polygonalmauer (*d*) zusammengehalten wird. Diese Mauer (vgl. die Ansichten bei Gell, Probestücke Taf. 30; Rofs, Pnyx u. Pelasg. S. 7; Atlas von Athen Bl. V, 2) bildet einen Bogen von 70 m Sehnenlänge und erreicht in der Mitte eine Höhe von 4,50 m bei durchschnittlich drei Steinlagen. Doch fehlt mindestens noch eine Steinlage auf derselben. Die polygon gefügten, doch vielfach bereits dem Rechteck sich nähernden, zum Teil bossierten Steine erreichen 4 m Länge und 2 m Höhe; sie sind unmittelbar oberhalb aus dem Fels gebrochen (s. unten). Eine Lücke über der untersten Steinlage gerade in der Mitte der Mauer diente vermutlich als Wasserabflufs. Rechts davon verschwindet eine Anlage von Felsstufen (*e e*) in westlicher Richtung unter der Mauer. Auf beiden Endpunkten läuft sich die Mauer an dem aufsteigenden Felsterrain tot. Rechts (nach der Sternwarte zu) bemerkt man ebenfalls Spuren einer Treppe (*e*), welche auf das Innere des umschlossenen Raumes führte. Letzterer hat, von der Polygonalmauer bis zu der vertikalen Felswand gerechnet, einen gröfsten Durchmesser von 63 m. Die Böschung der heutigen Erdterrasse beträgt 8°, diejenige der aufgefüllten Felssohle 11° 40′, im oberen Teile sogar 15° 20′. Die Untersuchung derselben durch einen von Curtius gezogenen Graben ergab aufserdem noch, ca. 22 m von der Polygonalmauer entfernt, einige in den Fels gehauene Stufen (*n*).

Die geglättete, bis zu 6 m hohe Felswand, welche die südwestliche Begrenzung der unteren Terrasse ausmacht (*b b*), bildet keine gerade Linie, sondern einen sehr stumpfen Winkel, dessen Schenkel gleichmäfsig etwa 53 m Länge haben. Den Winkel selbst füllt ein viereckiger Felsblock (*a*) aus, welcher ringsum mit einer Stufenanlage versehen ist (s. unten). Von den beiden Endpunkten laufen noch in spitzem Winkel scharf geschnittene Felsränder je eine Strecke von 18 m in der Richtung auf die oberen Enden der Polygonalmauer zu; doch bleibt auf beiden Seiten noch ein Durchgang von 28 m offen.

Die Symmetrie der ganzen Anlage wird noch gehoben durch die Behandlung der drei vorspringenden Seiten jenes Felswürfels (*a*) in der Mitte der Rückwand (Abb. 163, nach Atlas von Athen Bl. V, 1). Derselbe erhebt sich zunächst auf einem flachen dreistufigen Absatz. Vorne befindet sich noch eine bankartige Stufe mit vier rechteckigen Eintiefungen (für Weihgeschenke?). Seitwärts führen schmälere Stufen bis zur zweiten höher gelegenen Terrasse empor. Die ganze Anlage ist bei Herstellung der vertikalen Wand aus dem Felsen ausgespart, daher auch das Zurücktreten der letzteren in stumpfem Winkel. Die etwas schräge Oberfläche des Würfels

ist nicht gewaltsam zerstört, sondern weist die ursprüngliche Böschung des natürlichen Felsterrains auf. Links (d. h. südöstlich der Stufenanlage) enthält die Fläche der Felswand, welche hier ihre gröfste Höhe erreicht, eine Anzahl gröfserer und kleinerer Votivnischen. Am Fufs derselben hat Lord Aberdeen eine Anzahl kleiner Weihgeschenke, namentlich Marmortäfelchen mit Körperteilen in Relief ausgegraben, die meist von Frauen als Dank für Heilung gestiftet und dem Zeus Hypsistos (Ὑψίστῳ oder Ὑψίστῳ Διί) gewidmet waren. Sämtliche gehören spätrömischer Zeit an (vgl. C. J. Att. III, 148 f.).

Der südöstliche Winkel derselben Flanke umschliefst auch ein Stück horizontal geebneten, mit tiefen Rinnen durchzogenen Gesteins (*l*, *m*), welches ursprünglich in regelmäfsigen Blöcken herausgebrochen werden sollte. Auch über der nordwestlichen Rückwand sind hart am Rande der oberen Terrasse zwei rings umschnittene, offenbar für den Bau der unteren Polygonalmauer bestimmte Blöcke stehen geblieben.



163 (Zu Seite 157.)

Das obere Plateau ist dem Aufgange gegenüber nur 30 m tief, an anderen Stellen bis zu 40 m. Die Breite beträgt ca. 60 m. Nur der südöstliche Teil ist durch eine über 2,50 m hohe Rückwand abgeschlossen, in welcher sich eine oben abgerundete Nische befindet. Auf der Kante über der tieferen Terrasse bemerkt man die Spuren einer südöstlich von der Stufenanlage auslaufenden eingetieften Bahn, als ob hier eine Mauer aufgeruht hätte. Im übrigen ist die Fläche der oberen Terrasse nicht völlig gleichmäfsig geebnet. Die Bestimmung einiger runder Felslöcher und viereckiger Glättungen bleibt unklar. Am bemerkenswertesten jedoch ist die grofse, viereckige Gründung (*f*), die fast in der Axe des Aufgangs ca. 17 m von demselben entfernt liegt. Ein viereckiger Felsblock von ca. 5,60 m Durchmesser, doch nur ca. 1/2 m Höhe ist ringsum von einer etwa 1,20 m breiten geglätteten Bahn umgeben. Auf der Südseite des Blockes bemerkt man aufserdem noch einen, auf der Ostseite noch zwei treppenartige Einschnitte. Offenbar war der Felsblock mit einem Aufbau aus Steinen, auf der Ostseite noch mit Stufen umkleidet. Das Ganze kann lediglich ein freistehender Altar gewesen sein, dessen Kern jener Felsblock bildete. Keineswegs aber stellte dieser für sich allein schon den Altar vor, dessen Oberteil nur, wie man annahm, gewaltsam oder im Laufe der Zeit zerstört worden wäre. Dieselbe ist vielmehr die natürliche Fläche des gewachsenen Felsens, welcher sich hier niemals zu gröfserer Höhe erhoben hat.

Bis gegen die Mitte unsres Jahrhunderts galt diese Anlage bei den Topographen ausnahmslos als die Stätte der athenischen Volksversammlungen, die sog. Pnyx im engeren Sinne. Die ersten Zweifel daran scheint Ulrichs gehegt zu haben; ausführlich begründet wurden sie dann durch Welcker, Der Felsenaltar des höchsten Zeus und des Pelasgikon zu Athen (Abhandl. der k. Akad. d. Wiss. zu Berlin, 1852). Dagegen, sowie gegen Göttlings verfehlte Hypothese (Das Pelasgikon in Athen, Ges. Abhandl. I, 68, und Das Pelasgikon und die Pnyx, 1853) von der ursprünglichen Bestimmung des Ganzen als Festung (Pelasgikon) wendet sich die Streitschrift von Rofs (Die Pnyx und das Pelasgikon in Athen, 1853), welcher an der hergebrachten Meinung festhält. (Ebenso Bursian, Philol. IX, 631 f.) Den Gedanken Welckers hat sodann Curtius (Att. Stud. I, 1862, sowie in seinen folgenden Schriften) mit Wärme und Beredsamkeit ausgeführt, sowie durch Lokaluntersuchungen zu stützen gesucht. Neuerdings scheint man hier und da wieder der älteren Ansicht zuzuneigen.

Was zunächst den Volksversammlungsort angeht, so entscheiden in unserem Falle gegen denselben meines Erachtens einige Stellen bei Aristophanes, die einzig authentischen, aus denen wir wenigstens

etwas über die Beschaffenheit der Pnyx erfahren. Aristoph. Equ. 783: ἐπὶ ταῖσι πέτραις οὐ φροντίζει σκληρῶς σε (τὸν δῆμον) καθήμενον οὕτως ibid. 313 (von Kleon): κἀπὸ τῶν πετρῶν ἄνωθεν τοὺς φόρους θυννοσκοπῶν vgl. 965 λάρος κεχηνὼς ἐπὶ πέτρας δημηγορῶν. Auch das Herübersteigen über die Köpfe andrer Eccles. 95f. Aus alledem folgt für den Unbefangenen mit Sicherheit, dafs das Volk auf natürlichem Fels, nicht etwa auf reihenweise gelegten Steinen oder Steinbänken safs. Sodann ist jenes sog. »βῆμα« (von welchem aus der Redner über die Köpfe der abwärts sitzenden [!] Menge hinweg gesprochen haben müfste [!] lediglich ein monumentaler Treppenaufgang, dessen obere Fläche einen festen Standpunkt gar nicht verstattete. Endlich halten wir die ganze Gründung, wie schon hervorgehoben wurde, um ihrer centralen Lage, der Technik in der Felsbearbeitung und andrer Analogien willen (vgl. die sog. Kleine Pnyx westlich von der Sternwarte, mit ähnlichem Stufen-»βῆμα«. Atlas von Athen, Text S. 18 mit Skizze) für ein Produkt der gleichen Epoche, über welche wir uns bereits oben ausgesprochen haben. Auch ich hege keinen Zweifel, dafs die untere Terrasse einen festlichen Versammlungsplatz für eine Gemeinde bildet, der vielleicht auch zu feierlichen Reigentänzen benutzt wurde (eine ὀρχήστρα im grofsen Mafsstab). An ein Heiligtum des Zeus zu denken, bestimmen mich nicht so sehr die Votivtäfelchen (s. oben), wie der Umstand, dafs angesichts einer so bedeutungsvoll angelegten Kultusstätte unter freiem Himmel ein andrer hellenischer Gott nicht leicht in Betracht kommen kann. (Vgl. auch die geweihten Bezirke desselben Gottes beim Olympieion und auf dem Plateau der Hag. Marina.)

Über die wirkliche Lage des alten Volksversammlungsplatzes läfst sich heute mit Sicherheit noch nichts entscheiden. Mehrere Angaben der alten Schriftsteller beschränken nur einigermafsen das Feld der Möglichkeiten: man konnte vom Rednerplatze aus auf die Propyläen hinweisen (Demosth. XIII, 28; XXIII, 207; vgl. Harpocr. Προπύλαια ταῦτα), Pollux (VIII, 132) nennt die Πνύξ . . . χωρίον πρὸς τῇ ἀκροπόλει, κατεσκευασμένον κατὰ τὴν παλαιὰν ἁπλότητα, οὐκ εἰς θεάτρου πολυπραγμοσύνην (πρὸς bedeutet doch nicht gerade die unmittelbare Nähe; der Schlufs, welchen Wachsmuth, Athen S. 372, aus der Stelle bei Lucian Jup. tragoed. 11, auf die Lage der Pnyx unmittelbar beim Areiopag ziehen möchte, beruht auf seiner Deutung von συνέδριον als Kolleg des Areiopag, während es doch gewifs die Götterversammlung selber bedeutet).

Auch aus der Stelle bei Lucian, bis accus 9 (Hermes fordert die Dike auf, vom Areiopag aus auf die Pnyx zu schauen), ist nur ganz im allgemeinen die südliche Lage derselben zu entnehmen.

Wenn man mit Rücksicht auf diese Stellen die Beschaffenheit des Terrains in Betracht zieht, so scheinen für den Zweck der Volksversammlung nur zwei Örtlichkeiten geeignet, die Gegend nördlich unterhalb der grofsen Terrassenanlage und diejenige unterhalb des sog. Gefängnisses des Sokrates. Da nach dem Vorhergehenden Spuren künstlicher Herrichtung des Platzes kaum zu erwarten sind, so bleibt nur die Aussicht auf gelegentliche Entdeckung von Grenzsteinen, deren Fundort durch bessere Gewährsmänner bezeugt wäre, als es bei den vorhandenen (ὅρος Πυκνός C. J. Att. I, 501, nach Pittakis: aus der Gegend des sog. Bema der Pnyx) der Fall ist.

Ehe wir uns dem nächsten Abschnitt zuwenden, erübrigt noch die kurze Beschreibung eines Denkmals aus römischer Zeit, dessen Ruine auf dem Gipfel des Museion ein charakteristisches, überall sichtbares Wahrzeichen der Gegend bildet, des Denkmals eines Syrers, des Antiochos Philopappos (errichtet zwischen 114 und 116 n. Chr., s. Mitt. d. Inst. I, 36). Von dem Grabmonument sind etwa zwei Dritteile erhalten. (Vgl. Stuart u. Revett, Die Altert. von Athen, deutsche Ausg. II, 440 f.; Atlas von Athen Lfg. XI Taf. 11—12, Lfg. XII Taf. 1—9.) Die der Burg zugewandte Fassade hatte eine flachkonkave Form; die Sehnenlänge derselben betrug etwa 10 m (heute 7,60 m). Die Höhe des ganzen Aufbaues erreicht ca. 12,60 m. Die Basis bilden fünf Schichten peiraiischen Kalksteins, darauf eine Lage hymettischen und pentelischen Marmors, über welcher sich ein 2,80 m hoher Marmorfries durch die ganze Breite des Grabmals hinzog, nur an den Enden durch Pilaster und oben durch kräftiges Gesims begrenzt. Der vorhandene, wenn auch arg verstümmelte Teil dieses Frieses (es fehlt rechts ein Dritteil) stellt den Inhaber des Grabmals in konsularischem Pompe auf einem Viergespann nach links dar, welches eine Figur in Tunika anführt, während eine zweite, ähnlich gekleidete nachfolgt. Dem ganzen Zuge gehen Liktoren voran.

Der obere, eigentliche Hauptteil des Monumentes zerfällt in drei, durch korinthische Pilaster geteilte Nischen, von denen die beiden äufseren (2,12 m hoch, 1,25 m breit) viereckig waren, die mittlere und gröfste (2,85 m hoch, 1,85 m breit) gerundet ist. In den beiden erhaltenen Nischen (zur Linken) befinden sich noch kopflose Torsen männlicher Sitzstatuen, von denen die äufsere völlig bekleidet, die andre mit nacktem Oberkörper erscheint.

Von den fünf Inschriften (deren zwei heute verloren gegangen, aber in Kopien erhalten sind) beziehen sich drei auf die Mittelfigur. Die erste, unterhalb der Statue befindliche, nennt den Verstorbenen einfach als attischen, im Demos Besa eingeschriebenen Bürger (C. J. Att. III, 557): Φιλόπαππος Ἐπιφάνους Βησαιεύς. Auf dem Pilaster zur Linken

(C. J. Lat. III, 552) stehen seine römischen Würden und Namen verzeichnet: *C. Julius C. f.* | *Fab. Antio|chus Philo|pappus, cos.* | *frater ar|valis alle|ctus inter* | *praetori|os ab Imp.* | *Caesare* | *Nerva Traja|no optu|mo Augus|to Germa|nico Da|cico.* Der rechte Pilaster trug seinen syrischen Königstitel (C. J. Att. III, 557) Βασιλεὺς | Ἀντίοχ|ος Φιλό|παππος | βασιλέ|ως Ἐπι|φάνους | τοῦ Ἀν|τιόχου. Er war der Enkel des im Jahre 72 abgesetzten Königs Antiochos IV Epiphanes aus der syrischen Dynastie der Kommagene. Demgemäfs enthielten die Nischen zu beiden Seiten die Bilder des ersten und letzten Königs dieser Herrscherreihe: die linke seinen Grofsvater Antiochos, dem der Name Philopappos galt, mit der Unterschrift (C. J. Att. III, 557): Βασιλεὺς Ἀντίοχος Βασιλέως Ἀντιόχου. Die rechte den Begründer Seleukos Nikator (ebdas.): Βασιλεὺς Σέλευκος Ἀντιόχου Νικάτωρ.

An die Rückseite der Fassade, welche noch einen korinthischen Pilaster zeigt, stiefs vermutlich ein quadratischer Bau mit dem eigentlichen Grabraume.

Nord-Athen.

In der grundlegenden Frage, von welchem Thore aus die Stadtbeschreibung des Pausanias, der wir uns im folgenden möglichst anschliefsen werden, beginne, entscheiden wir uns zuversichtlich für das Dipylon (so schon früher Otfr. Müller, Ulrichs, Curtius, heute wohl die meisten, vgl. Bernh. Schmidt, Die Thorfrage in der Topographie Athens, Freiburg 1879. Für das westliche, peiraiische Thor traten ein: Leake, Rofs, Bursian, De foro Athenarum, Zürich 1865; zuletzt vor allem C. Wachsmuth, Die Stadt Athen I, 182 ff.). Von Gründen allgemeinerer Art (zu denen die in der Folge aufzuzählenden Denkmäler noch mannigfache Bestätigung liefern werden) sprechen für das Dipylon die Bedeutung desselben als Hauptthor der Stadt (*major aliquanto patentiorque quam ceterae* Livius XXXI, 24), die Lage (*velut in ore urbis*), die Bequemlichkeit, es auch vom Peiraieus aus zu erreichen, da der kleine Umweg durch die Vermeidung aller Stadthügel ausgeglichen wird. Dem entsprechend beweisen auch mehrere Zeugnisse, dafs man vom Hafen aus ganz gewöhnlich diesen Weg nahm. König Attalos von Pergamon hielt hier seinen feierlichen Einzug (Polyb. XVI, 25); noch deutlicher charakterisiert diese Sitte der Rückweg der Freunde aus Peiraieus in dem Lucianischen Dialog Πλοῖον ἢ Εὐχαί vgl. c. 17—46. (Adeimantos will sogar c. 24 mit seinen geträumten Reichtümern das Meer bis zum Dipylon leiten.) Den gleichen Weg läfst Lucian sowohl den Charinos (dial. meretr. IV) wie den Skython Anacharsis (Scyth. c. 3. 5) nehmen. Sodann adoptieren auch wir die einfache und gute Bemerkung von B. Schmidt (a. a. O. S. 7): dafs Pausanias eine genauere Bezeichnung des Thores deshalb nicht bietet, weil es eben alle anderen als Haupt- und eigentliches Verkehrsthor überragte.

Pausanias erwähnt zuerst (I, 2, 3) vor dem Thor ein Reiterdenkmal von der Hand des Praxiteles (ἔστι δὲ τάφος οὐ πόρρω τῶν πυλῶν). Über den äufseren Kerameikos und weitere Umgebung s. Schlufs dieses Kapitels.

Die beiden Thoranlagen, deren Überreste jetzt zu Tage liegen (s. S. 147 u. 149 Mitt. d. Inst. III Taf. 3. 4), hatten langgestreckte, von vier Türmen flankierte Innenhöfe, die an beiden Enden verschliefsbar waren. Die ältesten Bestandteile des kleineren, südwestlichen Thores sind die Kalksteinfundamente der turmartigen Verstärkungen, welche den inneren Verschlufs bilden (der Durchgang beträgt nur 3,85 m), auch Teile der Thorhofmauer. Die äufseren Türme dagegen haben mehrfache Umbauten und Anbauten erfahren; der nordöstliche ist sogar weit zurückgeschoben worden, um einem gewölbten Abzugskanal spätester Konstruktion Platz zu machen. Das südwestlich benachbarte Pförtchen haben wir schon S. 149 erwähnt.

Das grofse, offenbar jüngere Nordostthor hat im Altertum weniger Veränderungen erfahren. Die Türme enthalten einen Kern aus Konglomeratstein und sind aufsen mit Kalksteinquadern bekleidet; auch Reste der Zinnen sind vorhanden. Der südwestliche äufsere Turm, welcher bessere Erhaltung zeigt, hat 7 m im Durchmesser. Dieses Thor wies an beiden Enden des Thorhofes Doppelverschlüsse nebeneinander auf, die durch grofse Zwischenpfeiler getrennt waren. Dieselben standen jedoch nicht genau in der Mittelaxe des Thorhofes, sondern näher der südwestlichen Langseite. Der äufsere Pfeiler, welcher vielfach umgebaut worden ist, hat 3,76 m Breite; die des Verschlusses betrug 3,45 m. Dieselben Mafse werden auch für die anderen Stellen gelten. Der ganze Thorhof hat eine Länge von mehr als 40 m, einen Flächeninhalt von ca. 769 qm. Es ist derselbe, in welchem 200 v. Chr. König Philipp V. von Makedonien zwar eingedrungen war, dann aber in die gefährlichste Lage geriet, so dafs er sich nur mit Mühe wieder ins Freie retten konnte (Liv. XXXI, 24).

Von Einzelheiten sind aufser dem schon S. 149 a. Anf. genannten, ca. 3 m vom Nordwestturm entfernt an der inneren Verbindungsmauer der beiden Thore aufgestellten Kerameikosgrenzstein zu erwähnen: ein dem äufseren Zwischenpfeiler vorgebautes Denkmal, dessen quadratischer Unterbau aus Kalkstein besteht, und an der Nordseite eine Bank aus hymettischem Marmor darüber die eigentlich reich profilierte pentilische Basis aufweist. In der Nähe liegen Fragmente des mit Zahnschnitt versehenen Giebelaufsatzes, auch einer ca. 0,30 m dicken ionischen Säule. Das Ganze war vermutlich ein Grabmonument.

Sodann befand sich beim Eintritt aus dem Thorhofe in die Stadt, unmittelbar links, ein Brunnenhaus (Mitt. d. Inst. III Taf. 4 c), welches noch auf zwei Seiten von der Thormauer umfafst wurde. Das erhaltene, mit grofsen hymettischen Marmorplatten belegte Viereck ist 8 m tief und 11,50 m breit. Den gröfsten Teil des Raumes nahm das an den Lagerspuren seiner Wände kenntliche Bassin ein. Der dem Kerameikoswege zugewandte Eingang (von 1,84 m Breite) war von zwei, an ihren Standspuren erkennbaren Säulen eingefafst, eine dritte Säule bildete die südliche Ecke; aufserdem trugen noch zwei Pfeiler die offene Halle, welche etwa 3/4 der Frontseite und 1/3 der rechten Nebenseite einnahm. Dieselbe war jedoch, abgesehen vom Eingang, durch Barrieren verschlossen. Die abgetretenen Marmorfliesen des Fufsbodens vor dem Bassin (namentlich gegenüber der noch kenntlichen Stelle des Wassereinflusses) zeugen von langem und lebhaftem Verkehr.

Endlich fand sich, gleichfalls schon auf der Stadtseite gerade vor der Mitte des inneren Zwischenpfeilers (von dem nur ein kleines Eckstück erhalten ist) eine quadratische Basis, auf welche jetzt, ohne allen Zweifel mit Recht, ein in der Nähe gefundener, niedriger, oben etwas zerstörter Rundaltar aus Marmor (Durchmesser 0,75 m) gesetzt worden ist. Derselbe trägt die Inschrift: Διὸς Ἑρκείου | Ἑρμοῦ Ἀκάμαντος. Dazu bemerkt U. Köhler (Mitt. d. Inst. IV, 288) richtig: »dem Zeus und Hermes als Hütern des Stadtringes und der Thore, dem Akamas als Schutzheros des Stadtquartiers«. Denn der Kerameikos gehörte zur Phyle Akamantis. Der Altar, nach den Schriftzügen zu urteilen, spätestens dem 3., vielleicht noch dem 4. vorchristlichen Jahrhundert angehörig, dürfte gleichzeitig mit der ganzen Thoranlage errichtet worden sein.

Beim Eintritt in die Stadt (I, 2, 4 ἐσελθόντων εἰς τὴν πόλιν) erwähnt Pausanias das Pompeion (οἰκοδόμημα εἰς παρασκευὴν τῶν πομπῶν). Da gleichzeitig von den Thoren Säulenhallen auslaufen sollen (a. a. O. στοαὶ δέ εἰσιν ἀπὸ τῶν πυλῶν εἰς τὸν Κεραμεικόν, d. h. die Agora), so liegt der Gedanke sehr nahe, die Fundamente eines grofsen dreischiffigen Gebäudes zwischen den nach der Stadt zu convergierenden Thorhöfen dem Pompeion zuzuschreiben. Die Fassade desselben mufs nach der noch nicht aufgedeckten Stadtseite zu gelegen haben. Die dem südwestlichen, älteren Thore parallel gehaltene Anlage scheint für frühere Entstehungszeit zu sprechen. (Das Pompeion wird bereits im 4. Jahrhundert erwähnt.) Anderseits mufs wenigstens die Nordecke, welche merkwürdigerweise in die innere Stadtmauer einschneidet, jünger sein als letztere, ja diese mufs bereits bis auf die untersten Schichten abgetragen worden sein; auch sind die nordöstlichen Längsmauern unseres Gebäudes nicht von guter und alter Konstruktion, so dafs man wenigstens auf späte Umbauten und Erweiterungen wird schliefsen müssen. Das Pompeion war selber eine Art Stoa (vgl. Diog. Laert. VI, 22) mit Ehrenbildsäulen (Sokrates von Lysipp; Diog. Laert. II, 43) und Gemälden; (Plin. N. H. XXXV, 11 § 140) ausgeschmückt (auch bewahrte man dort Korn und Mehl auf (Demosth. 34 § 39).

Die Erwähnung des Pompeion beweist ebenfalls, dafs wir uns an demjenigen Thore befinden, welches die meisten Prozessionen kreuzten und welches namentlich den Ausgangspunkt des panathenäischen Festzuges bildete, d. i. eben das Thor im Kerameikos.

Dasselbe gilt von dem nächsten (πλησίον) bei Pausanias erwähnten Bauwerke, dem Tempel der Demeter, Kore und des Jakchos, mit ihren Bildwerken von der Hand des älteren Praxiteles. Es wäre mindestens auffallend, wenn dieser nicht an dem Thore läge, welches zur heiligen Strafse nach Eleusis führt (vgl. Schol. Aristoph. Ran. 395. 399; Hesych. s. v. δι' ἀγορᾶς). Offenbar ist dieses Heiligtum identisch mit dem Ἰακχεῖον, welches man (nach Plut. Aristid. c. 27) in stark frequentierter Gegend suchen möchte, da dort Lysimachos mit einem Traumbüchlein seinen Lebensunterhalt erwarb. War nun die Fassade des Pompeion nach Süden gerichtet, so mufs dieselbe ein freies Terrain von etwa dreieckiger Form begrenzt haben (da von beiden Seiten die konvergierenden Hallen von den äufseren Thorflanken erst allmählich zusammentraten), auf welchem der Tempel am angemessensten seinen Platz findet. Ebenso das folgende Denkmal (τοῦ ναοῦ οὐ πόρρω): Poseidon zu Rofs im Kampf mit dem Giganten Polybotes. (Vgl. den Poseidon ἵππιος auf dem Kolonos vor dem Thor I, 30, 4; in Verbindung mit Demeter und Kore an der heiligen Strafse I, 37, 2.)

Vom Thore führten Säulenhallen, vor denen Bildwerke berühmter Männer und Frauen aufgestellt waren, auf den Kerameikos, d. h. die Agora (Paus. I, 2, 4 ff.). Wir wissen aus der Schilderung von der Fahrt des Panathenäenschiffes (bei Himerius or. III, 12), dafs diese Säulenhallen eine gerade, allmählich von oben, d. h. von Süden herabsteigende Strafse umschlossen, welche Dromos hiefs (διὰ μέσου τοῦ Δρόμου, ὅς εὐθυτενὴς τε καὶ λεῖος καταβαίνων ἄνωθεν σχίζει τὰς ἑκατέρωθεν αὐτῷ παρατεταμένας στοάς, ἐφ' ὧν ἀγοράζουσιν Ἀθηναῖοί τε καὶ οἱ λοιποί). Die Richtung dieses Dromos war vermutlich eine ziemlich streng südöstliche, wohl mehr der Richtung des kleineren als der des gröfseren Dipylonthors entsprechende. Dazu nötigte schon der Hügel, auf welchem das sog. Theseion liegt. Ferner beweisen die Richtung der Kloake, der Wasserleitung der Hag. Triada (s. Ziller, Mitt. d. Inst. II, 116. 117) und einige Reste unterhalb der Attalosstoa (s. Adler, Arch. Ztg. XXXII, 124), dafs hier schon in sehr alter Zeit ein Strafsenzug bestanden hat, der vermutlich östlich

über den Kerameikos hinaus die Stadt teilte. Ja selbst bis in die späteste Zeit müssen für die gesamte östliche Stadtgegend die südöstlichen Wegrichtungen mafsgebend geblieben sein.

Säulenreste von Porosstein aus den Dromoshallen stecken vielleicht (*in situ* oder aus der Nähe verschleppt, dann aber nach der Linie aufgepflanzt) in dem unterirdischen Kanal (der Kloake?), welchen Rofs u. A. von der Gegend des »Theseion« aus besucht haben (vgl. Rofs, Arch. Aufs. I, 155 ff.).

Schon diese Säulenhallen dienten zumeist Verkaufszwecken (s. oben Himerius a. a. O.), und es ist wohl gerade eine Ausnahme, wenn Pausanias (I, 2, 5 ἡ δὲ ἑτέρα τῶν στοῶν ἔχει κ. τ. λ.) in einer derselben nebst verschiedenen Heiligtümern (ἱερὰ ϑεῶν) ein Gymnasium des Hermes und das durch Mysterienverspottung bekannt gewordene, offenbar sehr prunkvolle Haus des Pulytion (Plato Eryx. 400 b) erwähnt. Dieses Besitztum wurde dann dem Dionysos Melpomenos geweiht. Darin befanden sich auch Bildwerke der Athena Paionia, des Zeus, der Musen nebst ihrer Mutter und des Apollon, »ein Weihgeschenk und Werk des Eubulides«.

Der Kult des Dionysos Melpomenos wurde zufolge den Sesselinschriften des athenischen Theaters von zwei Korporationen gepflegt, dem Geschlecht der Euneiden (C. J. Att. III, 274) und den uns sonst wohlbekannten »dionysischen Künstlern« (C. J. Att. III, 278: Ἱερέως Διονύσου Μελπομένου ἐκ τεχνειτῶν. Vgl. auch C. J. Att. III, 20 Z. 12). Dann aber wird das bei Athenaios (V, 212 d und e) erwähnte τέμενος τῶν (περὶ τὸν Διόνυσον) τεχνιτῶν doch vermutlich eben jenes von Pausanias erwähnte Temenos des Dionysos sein. (Ein Buleuterion der [dionysischen?] Techniten erwähnt Philostratos vit. sophist. II, 8, 2 παρὰ τὰς τοῦ Κεραμεικοῦ πύλας οὐ πόρρω τῶν ἱππέων.)

Von dem in demselben Bezirk erwähnten Weihgeschenk des Eubulides aber sind etwas über 150 m südöstlich vom grofsen Dipylonthor in den Fundamenten des unmittelbar westlich der Kapelle Asomaton liegenden Hauses des Generalarztes Treiber unverkennbare Spuren aufgetaucht. Bereits im Jahre 1837 fand man daselbst den 8 m langen Sockel eines nach Nordwesten gerichteten Monumentes, bestehend aus 2—3 Stufen, auf denen sich ein gröfstenteils zerstörter Würfel erhoben hatte. Dazu kam ein Fragment der Dedikationsinschrift aus hymettischem Marmor (1,10 m lang und 0,28 m hoch), welche mit der sicheren Ergänzung folgendermafsen lautet: [Εὐβουλίδης Εὔ]χειρος Κρωπίδης ἐποίησεν (vgl. G. Hirschfeld, Tituli statuar. 107. 108). Andre Funde, Gesimsblöcke und römische Porträtköpfe übergehen wir hier. Dagegen bezog schon der erste Berichterstatter (Rofs, Archäol. Aufs. I, 146 ff.) auf dasselbe Denkmal den Torso einer weiblichen Kolossalfigur nebst einem ganz gewifs zugehörigen Kopf (a. a. O. Taf. XII. XIII; beide Stücke vereinigt unter den Gipsabgüssen des Berliner Museums N. 330 A des Verzeichnisses: Friederichs, Berl. ant. Bildw. N. 455). Endlich kam (erst im Jahre 1874) an derselben Stelle ein kolossaler Athenakopf aus Marmor zum Vorschein (Mitt. d. Inst. VII Taf. V), ein Fund, welcher der mittlerweile vielfach angezweifelten Identität der hier entdeckten Reste mit dem Eubulidesmonument eine weitere Stütze verlieh und namentlich L. Julius (Mitt. d. Inst. VII, 81) zu erneuter Revision der ganzen Frage veranlafst hat.

Die technische Untersuchung des Inschriftblockes ergab, dafs derselbe unter der Corona eines Postamentes an hervorragender Stelle eingefügt war. Dieser Umstand, zusammengenommen mit der ungewöhnlichen Gröfse der Buchstaben (0,035 m) beweist, dafs es sich nicht um eine gewöhnliche Künstlerinschrift handeln könne, sondern dafs der Künstler auch an der Weihung beteiligt war, wenn sie ihm nicht ganz allein zufällt. Der Text des Pausanias: ἐνταῦϑά ἐστιν Ἀϑηνᾶς ἄγαλμα Παιωνίας καὶ Διὸς καὶ Μνημοσύνης καὶ Μουσῶν, Ἀπόλλων τε (so nach den besten Handschriften statt Ἀπόλλωνος) ἀνάϑημα καὶ ἔργον Εὐβουλίδου läfst beide Auffassungen zu; jedenfalls sind alle Figuren eng miteinander verbunden. Der Zusatz ἀνάϑημα bei Pausanias, welcher an der Inschrift fehlt, konnte auf sehr einfachem Rückschlufs (aus der Stellung und Gröfse derselben) beruhen. Eine weitere Bestätigung liefert auch der stilistische Charakter des Athenakopfes (wie Julius a. a. O. S. 91 f. gezeigt hat). Dasselbe gilt aber meines Erachtens nicht minder von dem andern weiblichen Torso, welchen Julius (S. 84) definitiv ausscheidet; freilich, so lange man ihn für eine Nike hält, findet er keinen Platz. Ohne mich hier auf weitere Erörterungen einlassen zu können, bemerke ich nur, dafs derselbe ganz gewifs keine Nike darstellte, dagegen vollkommen für eine Muse pafst; ferner dafs er im Stil wie in technischen Einzelheiten dem Athenakopfe durchaus verwandt ist.

Alle diese Thatsachen, unter denen schon einzelne beweiskräftig wären, vereinigen sich in so schlagender Weise mit den Angaben des Pausanias, dafs wir in dem Monumente des Eubulides einen der topographisch wichtigsten und sichersten Anhaltspunkte zu besitzen glauben.

Derselben Reihe von Denkwürdigkeiten schliefst Pausanias ein Haus mit thönernen Bildwerken an (I, 2, 5 μετὰ τὸ τοῦ Διονύσου τέμενος), welche den König Amphiktyon als Wirt der Götter zum Gegenstand hatten; namentlich nennt Pausanias Dionysos, den Gott von Eleutherae, und da sich eben hier auch eine Statue des Priesters Pegasos von Eleutherae befand, der den Gott in Athen eingeführt haben soll (Schol. Aristoph. Ach. 243), so wird jene Gruppe eben seine Aufnahme dargestellt

haben. Der Umstand, dafs ein solches Monument doch naturgemäfs an dem Wege lag, welchen der Gott gekommen ist, liefert eine weitere Bestätigung für das nordwestliche Eintrittsthor des Pausanias. Nach Erwähnung des letztgenannten Gebäudes geht Pausanias unmittelbar zu dem Platze Kerameikos und dessen öffentlichen Bauten über (I, 3, 1 τὸ δὲ χωρίον ὁ Κεραμεικός... πρώτη δέ ἐστιν ἐν δεξιᾷ καλουμένη στοὰ βασίλειος, κ.τ.λ.). Das Eubulidesmonument befand sich aber in der ersten Hälfte jenes mit Säulenhallen umgebenen, breiten Dromos (s. oben) und zwar, wie die Karte lehrt, zur Linken des Kommenden. Das südwestliche Ende des Dromos ist in der Gegend der Kapelle des Hag. Philippos zu suchen; denn jene Strafse war gerade (εὐθυτενής) und von hier aus geben westlich der vorgestreckte Theseionhügel, östlich die Ruine der Attalosstoa, welche bereits am Markte lag, für diesen selbst eine veränderte (nordsüdliche) Ausdehnung an. Da sich nun die Beschreibung des Pausanias, wie wir sehen werden, lediglich auf eine geschlossene Gruppe öffentlicher Bauwerke beschränkt, die samt und sonders im südlichsten Teile des Marktes nachweisbar sind, so hat Pausanias eine grofse Strecke des Weges und des Marktes selbst, darunter ja auch die grofse Attalosstoa, ohne Bemerkung übergangen. Wir wissen, dafs diese ganze Strecke dem Handelsverkehr gewidmet war und dürfen annehmen, dafs dieser Umstand das Stillschweigen des Pausanias zu erklären geeignet ist.

Daneben läfst der Beginn seiner Schilderung: πρώτη δέ ἐστιν ἐν δεξιᾷ στοὰ καλουμένη noch vermuten, dafs dieses χωρίον sich äufserlich als etwas Ganzes oder doch als ein neuer Abschnitt darstellte. Dieser selbständige Charakter mochte vornehmlich auf dem freieren Überblick über die ganze, hier wohl etwas breitere Fläche beruhen, im Gegensatze zu dem dicht mit Buden und andern Anstalten des Verkehres besetzten Handelsmarkte. Ob aufserdem, wie seit längerer Zeit allgemein angenommen wird, eine doppelte Reihe von Hermen die beiden Markthälften schied, wird weiter unten zu erörtern sein.

Die erste Halle auf dem Markte also, welche dem vom Kerameikosthor Kommenden zur Rechten lag, war die Stoa Basileios, das auch für Gerichtssitzungen bestimmte Amtslokal des Archon Basileus. Das Gebäude begrenzte somit den Markt im westlichen Teil der Nordseite, oder wenn diese völlig offen war, an dem nördlichen Teil der Westseite. Im Innern waren Abschriften der Gesetze des Drakon und Solon aufgestellt (vgl. Andokid. I, 82, 84 f.; Harpocr. Phot. Suid. s. v. Κύρβεις); vor der Halle auch andre Urkunden (Aelian. var. hist. VI, 1). Das Dach war (nach Paus. a. a. O.) mit zwei Thongruppen geschmückt: Theseus, der den Skiron ins Meer stürzt und Kephalos von Eos geraubt. (Über diese Stoa handelt ausführlich das erste Buch von Zestermann, Die antiken und christlichen Basiliken, 1847.)

In der Nähe der Stoa (πλησίον τῆς στ.) nennt Pausanias (I, 3, 2) sodann die Statuen des Konon, seines Sohnes Timotheos (vgl. Corn. Nepos Timoth. 2) und des kyprischen Königs Euagoras; ebenda (ἐνταῦθα) standen Zeus Eleutherios und der Kaiser Hadrian; dahinter (I, 33 ὄπισθεν) eine Stoa mit Gemälden der zwölf Götter u. s. w. Konon und Euagoras erwähnt auch Isokrates (IX, 57): οὗπερ τὸ τοῦ Διὸς ἄγαλμα τοῦ Σωτῆρος (d. i. des Ἐλευθέριος Ζεύς, vgl. Hesych. u. Harpocr. unter Ἐ. Ζ.). Die Säulenhalle heifst selber Στοὰ Ἐλευθέριος (vgl. Paus. selbst X, 21, 6; Platon Theagen. 121 a, Eryx. 392 a, Xenoph. oeconom. VII, 1). Somit gehören auch jene ersten Bildsäulen, deren Lage Pausanias nach der Stoa Basileios (mit πλησίον) bestimmt, mit dem Zeus in den Bereich der Stoa Eleutherios. Daraus folgt allein schon die unmittelbare Nähe beider Hallen, welche auch sonst bezeugt ist (Harpocr. Suid. s. v. Βασ. στ.: παρ' ἀλλήλας und Ἐλευθ. Ζεύς: πλησίον; vgl. Eustath. ad Odyss. α, 395). Jener Übergang des Pausanias von der einen Halle zur andern durch Vermittelung der Bildwerke wäre aber meines Erachtens undenkbar, wenn dieselben sich parallel gegenübergelegen hatten, d. h. wenn sie, wie man wohl angenommen hat (Bursian, Wachsmuth) durch die ganze Breite des Marktes getrennt gewesen wären. Am verständlichsten dagegen wird jene Ausdrucksweise, wenn beide Hallen etwa im rechten Winkel zusammenstiefsen (die Stoa Basileios also die Nordwestseite der Agora einnahm), so dafs die Statuen in dem von beiden eingeschlossenen Winkel gelegen hätten.

Ein andrer Vorteil wird damit insofern noch erreicht, als die Westgrenze der Agora für zwei in einer Flucht liegende Hallen, sowie vielleicht noch andre Bauten (s. unten) kaum die hinreichende Breite besitzt, da wir die erste Stoa nicht zu weit nördlich in das Terrain rücken dürfen, welches die Fassade der östlich gegenüberliegenden Attalosstoa beherrscht und da von Süden die Abhänge des Areiopag herantreten.

Die Stoa Eleutherios und die Bildsäule des Zeus galten dem Andenken der Befreiung von den Persern (Didymos bei Harpocr. Ἐλ. Ζ.). Die Halle, in der man promenieren und sitzen konnte (Plat. Eryx. 392 a) war mit Gemälden des Euphranor geschmückt (Paus. I, 3, 3—4): es entsprachen den zwölf Göttern an der gegenüberliegenden Wand Theseus, Demokratia und Demos. Die dritte (lange) Seite der Halle zeigte einen Reiterkampf der Athener, als Bundesgenossen der Lakedämonier, gegen die Thebaner bei Mantineia.

An Euphranor anknüpfend nennt Pausanias den Tempel des Apollo Patroos (I, 3, 4): καὶ πλησίον

ἐποίησεν ἐν τῷ ναῷ τὸν Ἀπόλλωνα Πατρῷον ἐπίκλησιν· πρὸ δὲ τοῦ νεὼ τὸν μὲν Λεωχάρης, ὃν δὲ καλοῦσιν Ἀλεξίκακον, Καλάμις ἐποίησε.

Da die vorher genannten wie die folgenden Bauten am Markté liegen, so sind wir nach der Methode des Pausanias schwerlich berechtigt, an dieser Stelle eine lediglich durch den Namen des Euphranor veranlafste Abschweifung vorauszusetzen. Zudem wird ein (später von Neoptolemos vergoldeter) Altar des Apollo auf der Agora genannt (vit. X orr. 843 b), in welchem wir doch am natürlichsten den vor dem Tempel des Gottes gelegenen Altar des Apollo Patroos erkennen.

Auch dieses Heiligtum suchen wir somit auf der Westseite des Marktes, etwa an ihrem südlichen Ende. Überdies läfst sich, abgesehen von dem Lokalzusammenhange, wie bei der Stoa Eleutherios, noch ein besonderes Argument für die westliche Lage nachweisen: nur so konnte es dem Markte den Ostgiebel, seine Haupt- und Eingangsfront zukehren, ein Umstand, auf den doch bei der Anlage ganz gewifs Rücksicht genommen wurde.

Es folgt nun eine Gruppe von Stiftungen, deren enger, schon durch die gemeinsame Bestimmung für Verwaltungszwecke verbürgter Zusammenhang auch sonst vielfach bezeugt ist: das Metroon (Paus. I, 3, 5 ᾠκοδόμηται δὲ) mit dem Bilde der Göttermutter von Phidias, zugleich Archiv des Staates (vgl. C. Curtius, Das Metroon in Athen, Gotha 1868); das Buleuterion (πλησίον), in welchem der Rat der Fünfhundert tagte, mit Schnitzbildern des Zeus Bulaios (und der Athena Bulaia?), Bildwerken des Apollo und Demos, (ferner nach U. Köhlers Vermutung, Hermes V, 342 und VI, 98, das Thesmothesion, darin vermutlich die von Pausanias a. a. O. erwähnten Thesmothetenbilder des Protogenes, das Strategion mit dem Bilde des Feldherrn Kallippos), sodann (I, 5, 1 τοῦ βουλευτηρίου πλησίον) die Tholos, das kuppelbedachte Rundgebäude, in welchem die Prytanen speisten. Die ganze Gruppe scheint auch τὸ Πρυτανικόν und τὰ ἀρχεῖα genannt worden zu sein (vgl. Hermes V, 340 und Bekk., anecd. gr. I, 264).

Dem Terrain zufolge haben wir uns diese Stiftungen vor dem Nordfufse des Areiopag ausgebreitet zu denken und zwar noch in der Ebene, da die aufsteigenden Terrassen durch Anlagen mannigfacher Art okkupiert zu denken sind. Denn der zunächst folgende Teil der Marktbeschreibung des Pausanias, welcher mit ἀνωτέρω anhebt (I, 5, 1) und bei den Statuen der Tyrannenmörder (I, 8, 5) endigt, mufs sich durchaus auf diesem meist höher gelegenen südlichsten Gebiet bewegt haben, um dann mit den Tyrannenmördern wieder bei einem stark nach Norden und Osten vorgeschobenen, »dem Metroon gegenüberliegenden« immer noch erhöhten Posten anzulangen. So nämlich bestimmt Arrhian (anabas. III, 16, 8) die Lage der berühmten Erzgruppe mit dem noch wertvolleren Zusatz, dafs man an ihr vorbei zur Burg (d. h. zwischen Areiopag und Akropolis) hinaufstiege (καὶ νῦν κεῖνται Ἀθήνησιν ἐν Κεραμεικῷ αἱ εἰκόνες ᾗ ἄνιμεν ἐς τὴν πόλιν καταντικρὺ μάλιστα τοῦ Μητρῴου οὐ μακρὰν τῶν Εὐδανέμων τοῦ βωμοῦ). Es mufs sich daher der Bezirk des Metroon ziemlich weit nach Osten erstreckt haben und zwar, da Pausanias, der vom Westrande des Marktes kommt, es zuerst nennt, vor d. h. nördlich von den andern Gebäuden der südlichen Gruppe.

Von den höher gelegenen Gründungen, meist Weihgeschenken, nennt Pausanias zunächst, nach Erwähnung der Tholos (I, 5, 1 ἀνωτέρω δὲ ἀνδριάντες ἑστήκασιν ἡρώων κ. τ. λ.), die Standbilder der Heroen, welche den attischen Phylen ihre Namen gegeben haben (daher ἐπώνυμοι genannt; die zehn älteren: Hippothoon, Antiochos, Aias, Sohn des Telamon, Leos, Erechtheus, Aigeus, Oineus, Akamas, Kekrops, Pandion; später Attalos und Ptolemaios, zuletzt Hadrian). Im Scholion zu Aristoph. Pax 1183 wird der Ort, wo die Bildsäulen standen, als παρὰ πρυτανεῖον gelegen bezeichnet, womit speziell an die Tholos, wenn nicht an das ganze »Prytanikon« (s. oben) zu denken ist; hier wurden öffentliche Bekanntmachungen, Gesetzesvorschläge und namentlich die Listen der Militärpflichtigen angeschlagen (vgl. Schol. Aristoph. a. a. O.; Demosth. XX, 94), denn, wie im Schol. Demosth. a. a. O. ausdrücklich hervorgehoben wird: ἐν ἐπισήμῳ δὲ τόπῳ εἱστήκεισαν.

Nach den Eponymen (μετὰ 8, 2) nennt Pausanias die Statuen des Amphiaraos und der Eirene mit dem Plutosknaben. Dafs ersterer, wie Köhler (Hermes VI, 99) meint, bereits in dem Bezirk der unterirdischen Götter (am östlichen Ende des Areiopag) gestanden habe, scheint mir aus topographischen Gründen nicht wohl annehmbar; auch war jener Bezirk vermutlich geschlossen. Auf die Eirenegruppe, ein Werk (wahrscheinlich Erzbild) des älteren Kephisodotos (Paus. IX, 16, 2), von welcher wir eine Nachbildung in der Glyptothek zu München besitzen (s. H. Brunn, Über die sog. Leukothea), bezog Rofs (Hellenika S. 80 Anm. 10) den im 17. Jahrhundert bei der Kapelle des Hag. Dionysios Areopagita gemachten Fund einer Marmorgruppe, die man damals für eine Madonna mit dem Christuskinde hielt und sogleich zerstörte.

Es folgen die Statuen zweier Staatsmänner, des Lykurg und Kallias (ἐνταῦθα 8, 2), wohl immer noch in der Nähe der Eponymen, wo man wohlverdiente Patrioten (εὐεργέτας) aufzustellen pflegte (Lucian Anachars. 17 χαλκοῦν αὐτὸν ἀναστήσατε παρὰ τοὺς ἐπωνύμους). Die loser angeknüpfte Bildsäule des Demosthenes (ἔστι δὲ καὶ Δημοσθένης) lag nach anderweitigen Nachrichten in der Nähe eines umgrenzten Platzes, des Perischoinisma und

des Altars der zwölf Götter (vit. X orr. 847 a), sodann noch unter einer Platane (Plut. Demosth. 31), also in wohlbewässerter Gegend. Mit Platanenanlagen hatte den Markt namentlich Kimon geschmückt (Plut. Kimon 13). Der bereits erwähnte, von dem jüngeren Peisistratos, dem Sohne des Hippias errichtete Altar der zwölf Götter (Thukyd. VI, 54, 7) kann nach Obigem zwar nicht den Mittelpunkt des Marktes gebildet haben, mufs jedoch im Schnittpunkt der verschiedenen, nördlich von der Einsenkung zwischen Burg und Areiopag ausstrahlenden Wegerichtungen gesucht werden, da derselbe als Centralmeilenstein diente (Herod. II, 7 und C. J. Att. II, 1078) und bei allen Festprozessionen, namentlich auch den dionysischen umwandelt wurde (Pindar. frgm. 45, Böckh, vgl. O. Müller, Ind. lect. Gott. 1840, 3 f., Xen. Hipparch. III, 2).

Die südliche Lage der Demosthenesstatue und des Zwölfgötteraltars wird ferner erwiesen durch die Nachbarschaft des Arestempels (Paus. I, 8, 4 τῆς δὲ τοῦ Δημοσθένους εἰκόνος πλησίον Ἄρεώς ἐστιν ἱερόν); aufser L. Rofs (Das Theseion oder der Tempel des Ares, 1852), welcher ihn mit dem sog. Theseion identifiziert, hat nicht leicht ein Topograph gewagt, dieses Heiligtum vom Areiopag zu trennen. Da dasselbe gewifs nicht unmittelbar am Markte lag und wir uns bereits dem Ostende des nördlichen Areiopagabhanges genähert haben, so spricht meines Erachtens nichts gegen die Tempelstätte des Hag. Dionysios Areopagita (vgl. die Karte) oder deren nächste Umgebung. Im Innern befanden sich (nach Pausanias) zwei Bildwerke der Aphrodite, des Ares von der Hand des Alkamenes, eine Athena von Lokros aus Paros, ein Bild der Enyo, von den Söhnen des Praxiteles gefertigt. (Auch Enyalios wurde daselbst verehrt; vgl. C. J. Att. III, 2 Z. 5 ἱερεὺς Ἄρεως Ἐνυαλίου καὶ Ἐνυοῦς.) »Um den Tempel« (Paus. περὶ δὲ τὸν ναὸν), jedoch wohl nicht durchweg in näherer Beziehung zu demselben, standen Herakles, Theseus und Apollon, das Haupt mit einer Tänie umwindend, von Ehrenstatuen »Kalades« (Ἀθηναίοις, ὡς λέγεται, νόμους γράψας, wohl musikalische. Kalades ist sonst unbekannt; nach Löschcke, Dorp. Progr. 1883 S. 5 Anm. 5 hat zuerst U. Köhler καὶ Λᾶσος vermutet) und Pindar.

Die letztere Statue hat nicht geringe Schwierigkeiten bereitet, da man die hier angegebene Lage derselben glaubte in Einklang bringen zu müssen mit einer anderen Notiz (Ps. Aeschin. Brief IV § 3), derzufolge ein Sitzbild desselben Dichters vor der Stoa Basileios aufgestellt war. Eine Vereinigung der beiden Angaben, wie sie z. B. Wachsmuth zu erzielen sucht, erscheint jedoch nur unter den bedenklichsten Voraussetzungen annähernd durchführbar: Verlegung der Stoa Eleutherios auf die Ostseite des Marktes, Umdrehung der ganzen Marktbeschreibung; Ansetzung der Tyrannenmördergruppe in der Südwestecke des Marktes, statt an den Burgaufgang; Entfernung der Stoa Poikile (s. unten) aus der südlichen Agora u. s. w. Wenn wir bedenken, dafs die Aufstellung einer Ehrenstatue, und gar der eines Dichters vor der Stoa Basileios ohne alle Analogie wäre (in der Nähe des von Pindar selbst besungenen Zwölfgötteraltars dagegen ganz am Platze), so neigt man dazu, die Ps. Aeschineische Angabe entweder für irrtümlich oder doch für ungenau zu halten, letzteres etwa in dem Sinne, dafs die nach Südosten gerichtete Fassade der Stoa Basileios auch die Südseite des Marktes beherrscht hätte und hier somit eine Statue allerdings als vor ihr gelegen bezeichnet werden könnte.

Auf Pindar folgen als »nicht weit entfernt« (οὐ πόρρω I, 8, 5) die Statuen der Tyrannenmörder, auf einer halbkreisförmigen, ὀρχήστρα genannten Terrasse (Timaios lex. s. v. ὀρχήστρα· τόπος ἐπιφανὴς εἰς πανήγυριν ἔνθα Ἁρμοδίου καὶ Ἀριστογείτονος εἰκόνες). Die ältere, von Xerxes entführte und von Antiochos zurückgegebene Gruppe des Antenor war neben der jüngeren, von Kritias (und Nesiotes) zum Ersatz gearbeiteten aufgestellt. Auf letztere hat zuerst Friederichs zwei bekannte Neapler Statuen bezogen (Arch. Ztg. 1859 S. 65 ff., Bausteine N. 24. 25). Das Verbot, neben den Tyrannenmördern andere Bildwerke zu errichten (vgl. z. B. C. J. Att. II, 300 Z. 28 ff.), wurde erst später, zuerst zu gunsten des Demetrios und Antigonos (der σωτῆρες), dann auch des Brutus und Cassius aufgehoben (Diod. XX, 46; Cass. Dio 47, 20). Auf Grund der oben S. 164 angeführten Stelle bei Arrhian halten wir daran fest, dafs die Orchestra, (welche übrigens kein natürliches Felsplateau, sondern eine Erdterrasse war, vgl. Plut. Demetrios 12, von dem Schierling, welcher an den Altären der »Soteres« aufsprofs,) nördlich von der Einsenkung zwischen Areiopag und Akropolis zu suchen sei.

Mit dem folgenden von Pausanias erwähnten Bauwerk, dem Odeion (I, 8, 6), verläfst der Perieget den Markt, um erst I, 14, 6 bei der Erwähnung des Hephaistostempels die Nähe des Kerameikos wieder zu betonen (ὑπὲρ δὲ τὸν Κεραμεικὸν καὶ στοὰν τὴν καλουμένην βασίλειον) und denselben bei der Stoa Poikile (I, 15, 1) von neuem zu betreten. Welcher Umstand jene unter dem Namen der »Enneakrunosepisode« (s. unten) bekannte Abschweifung auch immer veranlafst haben mag, die Topographie Athens erleidet dadurch wenigstens insofern keine Verwirrung, als wir in der Lage sind, seine Diversion zu kontrollieren und die darin aufgezählten Monumente annähernd sicher unterzubringen (vgl. unten Enneakrunos).

Auch die Frage nach der Situation des Hephaistostempels (ὑπὲρ τὸν Κεραμεικόν κ. τ. λ.) können

wir vorläufig unentschieden lassen. An der Agora selbst ist die Stoa Poikile zu suchen (vgl. z. B. Aeschin. III, 186), das letzte Marktgebäude, welches Pausanias erwähnt (I, 15, 1 ἰοῦσι δὲ πρὸς τὴν στοάν, ἣν Ποικίλην ὀνομάζουσιν). In einem Citat aus Menekles oder Kallikrates (bei Harpocration s. v. Ἑρμαῖ) wird die Stoa Poikile zur Stoa Basileios vermittelst der jedenfalls im nördlichen Teil des Marktes gelegenen Hermen (s. unten) in Beziehung gesetzt: ἀπὸ γὰρ τῆς ποικίλης καὶ τῆς τοῦ βασιλέως στοᾶς εἰσὶν οἱ Ἑρμαῖ καλούμενοι. Alle neueren Topographen lassen diese berühmte Hermenreihe übereinstimmend von Westen nach Osten quer über die Agora laufen, wodurch zugleich eine passende Abgrenzung des politischen Marktes gegen den Handelsmarkt hergestellt werde. Eine Bestätigung schienen namentlich die Vorschriften Xenophons (Hipparch. III, 2) zu bieten, welcher als Ausgangs- und Endpunkt der den Markt umwandelnden Reiterprozessionen die Hermen ansetzte. Indes führen mich andre Stellen und selbst die letztgenannte zu der Überzeugung, dafs unter »den Hermen« lediglich eine mit vielen den Hallen parallelen Hermen besetzte Abteilung des Handelsmarktes zu verstehen sei. Sokrates verkehrte gern unter der Menge bei »den Wechselbänken« und »den Hermen« εἰς τοὺς ὄχλους εἰσωθεῖτο καὶ τὰς διατριβὰς ἐποιεῖτο πρὸς ταῖς τραπέζαις καὶ πρὸς τοῖς Ἑρμαῖς (Theodoret Therapeut. XII; Porphyr. vit. Socr.). »Bei den Hermen« auf dem Markte hielten sich die Phylarchen auf (Athen. IX, 402 f. πρὸς τοὺς Ἑρμᾶς, οὗ προσφοιτῶσ' οἱ φύλαρχοι) und in der Barbierstube »neben den Hermen« ἐπὶ τὸ κουρεῖον τὸ παρὰ τοὺς Ἑρμᾶς verkehrten die Dekeleer, wenn sie zur Stadt kamen (Lysias XXIII, 3).

Wenn es nun in der oben citierten Stelle des Menekles heifst: ἀπὸ τῆς ποικίλης καὶ τῆς τοῦ βασιλέως στοᾶς εἰσὶν οἱ Ἑρμαῖ καλούμενοι, so kann dies (wie schon Wachsmuth S. 207 Anm. 2 bemerkt) doch nicht eine Verbindung der beiden Hallen durch die Hermen bedeuten (wofür man vielmehr μέχρι statt καὶ erwarten müfste), sondern lediglich den Beginn der Hermenreihen oder vielmehr der sog. »Hermen« von der Stoa Basileios und der Stoa Poikile (wie man in Berlin die »Linden« von dem kgl. Palais und der kgl. Universität ausgehen lassen könnte). Dann bleibt nur übrig, dafs die Stoa Poikile der Stoa Basileios östlich, d. h. am Ostrande des Marktes, gegenüber gelegen habe und dafs von beiden parallele Hermenreihen nach Norden ausgingen. (Die andre Möglichkeit, welche die Menekratesstelle offen läfst, dafs nämlich Stoa Poikile und Basileios sich berührten [so Wachsmuth], wird durch den Erweis des Dipylon als Ausgangspunktes der Stadtbeschreibung bei Pausanias von vornherein beseitigt. Pausanias hätte in diesem Falle die Poikile noch vor der Stoa Basileios nennen müssen.) Zudem erfahren wir aus C. J. Att. II, 778 B Z. 5, dafs jene Halle auch als Gerichtslokal diente (τὸ δικαστήριον ἡ στοὰ ἡ ποικίλη); eine derartige Lokalität wird man schwerlich in dem geräuschvollen Handelsmarkt suchen dürfen; ebensowenig spricht für eine derartige Lage die Benutzung der Stoa seitens der Philosophen, welche nach ihr Stoiker genannt wurden. In später Zeit freilich trieben vor ihr auch Gaukler ihre Künste (Apulej. Met. I, 4). Die Halle war unter Kimon von Peisianax errichtet worden, daher der ältere Name Πεισιανάκτειος στοά (Plut. Cim. 4; Diog. Laert. VII, 5). Die volkstümlich gewordene Bezeichnung Poikile erhielt sie von den Gemälden des Polygnotos, welche die Schlacht bei Oinoe, den Kampf des Theseus gegen die Amazonen, die Einnahme von Troja und die Schlacht bei Marathon darstellten (Paus. I, 15, 1—3). Ebenda waren als Trophäen Schilde aufgehängt, welche die Athener von den Skionäern und den Lakedämoniern (bei Sphakteria) erbeutet hatten.

Die Erwähnung der Stoa Poikile bildet somit über die Enneakrunosepisode hinaus die Fortsetzung und Ergänzung der südlichen Marktwanderung des Pausanias, indem damit die noch nicht erwähnte Westseite der Agora ausgefüllt wird. Da Pausanias den Markt an seiner Südwestecke verliefs (s. oben S. 165), so läge es nahe, die Wiederanknüpfung: I, 15, 1 ἰοῦσι δὲ πρὸς τὴν στοὰν ἣν Ποικίλην ὀνομάζουσιν von eben diesem Punkte aus begonnen zu denken. Dagegen scheint nur der Umstand zu sprechen, dafs der Perieget kurz vorher (I, 14, 6. 7) zwei Heiligtümer, das des Hephaistos und der Aphrodite Urania: ὑπὲρ τὸν Κεραμεικὸν καὶ στοὰν τὴν καλουμένην βασίλειον, nach der gewöhnlichen Interpretation: jenseits der Stoa Basileios, also westlich oder nordwestlich über dem Markte, sah. Gestattet aber, wie ich glaube, der Sprachgebrauch bei Pausanias, ὑπὲρ mit oberhalb zu übersetzen, und war die Fassade der Stoa Basileios dem Südmarkt zugewandt, so mufs wohl die Frage berechtigt sein, ob nicht auch jene beiden Heiligtümer über der Südostecke der Agora gelegen waren, so dafs die Kontinuität der Beschreibung eine vollständige würde. Obwohl ich diese Vermutung nur mit aller Reserve äufsere, fehlt es doch nicht an einer Reihe von Argumenten, welche dieselbe zu stützen scheinen (s. unten den Abschnitt »die Umgebung des Marktes«).

Auf dem Weg zur »bunten Halle« stand der Hermes Agoraios und ein Thor (ἰοῦσι δὲ . . . ἔστιν Ἑρμῆς χαλκοῦς καλούμενος Ἀγοραῖος καὶ πύλη πλησίον). Das mit einem Tropaion über Pleistarchos, den Reiteroberst des Kassandros, geschmückte Thor lag doch unzweifelhaft an der Marktgrenze. Kam also der Perieget vom Süden wieder zum Markte herab, so begegnete er dem Thor vor dem Südende der Poikile, die er entlang schreiten mufste. Wenig nach der

Mitte des Marktes zu stand die altertümliche Kultusstatue des (unter dem Archontat des Kebris im 5. Jahrhundert geweihten s. Hesych. s. v. Ἀγ. Ἑρμ.) Hermes Agoraios, deren Lage sonst: παρὰ τὴν ποικίλην (Lucian Jup. trag. 33), κατὰ τὴν ἀγοράν, ἐν τῇ ἀγ. (Bekker, anecd. gr. I, 339, 1; Schol. Lucian a. a. O.) und selbst ἐν μέσῃ τῇ ἀγορᾷ (Schol. Aristoph. Equ. 297) angegeben wird.

Vor der Poikile (Paus. I, 16, 1) und wiederum ἐν τῇ ἀγορᾷ (Demosth. XXVI, 23; Aelian. var. hist. VIII, 16) stand ein Erzbild des Solon, nicht weit davon Seleukos Nikator.

Unter den Merkwürdigkeiten des inneren Marktraumes (I, 17, 1 ἐν τῇ ἀγορᾷ, welches Wort hier zum erstenmal gebraucht wird) hebt Pausanias namentlich den Altar des Erbarmens (Ἐλέου βωμός) hervor. Diese in später Zeit nicht selten auftretende Personifikation hat sich vielleicht auf älterer realerer Grundlage entwickelt. Wenn jener Altar (nach Statius Theb. XII, 481 ff.) von Baumpflanzungen umgeben war, so spricht dieser Umstand allerdings für seine Lage im südlichsten Teil des Marktes, und da Pausanias die berühmteste Asylstätte des Marktes, den Zwölfgötteraltar, auffallenderweise nicht erwähnt, so erhält die hier und da geäufserte Vermutung von der Identität beider einige Stütze.

Die nördliche, dem Handel und Handelsverkehr vorbehaltene, von Pausanias mit Stillschweigen übergangene Fortsetzung des Marktes, deren ganze Ostseite, wie es scheint, später von der Stoa des Attalos begrenzt wurde, war zum Teil dicht mit Verkaufsbuden (σκηναί) besetzt, deren Umzäunungen und auch Wände aus Geflechten (γέρρα) bestanden (Demosth. XVIII, 169 τοὺς δ'ἐκ τῶν σκηνῶν τῶν κατὰ τὴν ἀγορὰν ἐξεῖργον καὶ τὰ γέρρα ἐνεπίμπρασαν, vgl. Harpocrat. s. v. σκηνίτης). Je nach den Waren, welche daselbst verkauft wurden, bildeten dieselben verschiedene Sonderabteilungen κύκλοι (Pollux VII, 11; X, 18 Hesych. Harpocrat. κύκλοι u. a. m.). Wir kennen eine grofse Anzahl von solchen Ortsbezeichnungen, die nach den Verkaufsgegenständen hiefsen: εἰς τοὖψον, εἰς τὰ μύρα, εἰς τὸν χλωρὸν τυρόν, εἰς τὰ σκόροδα, κρόμμυα, ἀρώματα u. s. w. (vgl. Poll. IX, 47. X, 19 ff.; die Zusammenstellungen bei Becker-Göll, Charikl. II, 198 ff.).

Einen vornehmeren Teil des Marktes, vielleicht bei den »Hermen« gelegen, bezeichneten die Tische der Geldwechsler αἱ τράπεζαι (Theophr. Charact. 21 als μικροφιλοτιμία: τῆς ἀγορᾶς πρὸς τὰς τραπέζας προσφοιτᾶν). Wie der breite Dromos in die Agora überging und im eigentlichen Wortsinne (als Gegend des Handelsverkehrs s. Himer. or. III, 12 von den an demselben gelegenen στοαί, ἐφ'ὧν ἀγοράζουσιν Ἀθηναῖοί τε καὶ οἱ λοιποί) vielleicht selber schon zum Bazar im Kerameikos gerechnet wurde, so dehnten sich die Marktanlagen mit der Zeit nachweislich auch über den Kerameikos nach Osten aus (s. unten »Marktthor« und den Platz beim »Horologion«). Für einzelne Waren werden uns auch abseits gelegene Verkaufsstellen angeführt, so für das Fleisch (Schol. Aristoph. Equ. 137); die Κερκώπων ἀγορά, berüchtigt durch den Handel mit gestohlenen Waren, lag πλησίον ἡλιαίας (Eustath. ad. Odyss. 1430, 22). Wein und gesalzenes Fleisch scheint vorzugsweise am Thore verkauft worden zu sein (Isaeos VI, 20 ἐν Κεραμεικῷ . . . παρὰ τὴν πυλίδα, οὗ ὁ οἶνος ὤνιος, Aristoph. Equ. 1248 ἐπὶ ταῖς πύλαισιν, οὗ τὸ τάριχος ὤνιον).

Die Begrenzung dieses mittleren Teiles des Kerameikos ist nur auf der Ostseite durch die im ganzen über 118 m lange Stoa des Attalos gesichert, welche nach obiger Ausführung im Süden von der Stoa Poikile nur durch eine Strafse getrennt war und nach Norden bis an die Einmündung des Dromos reichte. Wollte man voraussetzen, dafs derselben westlich ebenfalls nur eine einzige Säulenhalle gegenüberlag, so könnte diese eine wesentlich gröfsere Längenausdehnung doch kaum gehabt haben. Wenn somit die Attalosstoa schon aus räumlichen Gründen an Länge nicht leicht übertroffen werden konnte, wenn ferner mehrere Hallen, von denen uns blofs die Namen überliefert sind, aller Wahrscheinlichkeit nach in jenem gegenüberliegenden Terrain untergebracht werden müssen (z. B. die στοὰ τῶν Ἑρμῶν, Aeschin. III, 183 und Schol.; Harpocr. s. v. Ἑρμαῖ. — Die στοὰ ἀλφιτόπωλις Aristoph. Eccles. 686; Hesych. ἀλφίτων στοά; Eustath. ad Odyss. 868, 38; eine Stoa Ῥωμαίου C. J. Att. II, 446), so liegt es am nächsten, die an andrer Stelle (Schol. Aristoph. av. 997), auch einmal urkundlich (C. J. Att. 421), κατ' ἐξοχὴν sog. lange Halle (ἡ ἐν Κεραμεικῷ μακρὰ στοά) mit der Attalosstoa zu identifizieren. (Vgl. Adler, Die Stoa des Attalos; Winckelmanns Programm der Berl. arch. Gesellsch. 1874; denselben in Erbkams Zeitschr. f. Bauwesen 1875; Rich. Bohn ebdas. 1882.) Die richtige Bestimmung dieser Halle, deren Ruine lange Zeit für das Gymnasium des Ptolemäos gehalten wurde, erzielten die Ausgrabungen der griechischen archäolog. Gesellschaft im Anfang der sechziger Jahre durch den Fund der Reste einer dorischen 10,66 m langen Epistylinschrift: Δύο γενικαὶ συνελεύσεις 1861—62 S. 16 f. Βασιλεὺς Ἀττ[αλος] βασιλ[έως Ἀττάλου] καὶ βα[σιλίσ]σης Ἀπολλων[ίδος. Es war somit Attalos II, König von Pergamon (159 bis 138 v. Chr.), welcher offenbar mit Beseitigung älterer Bauten (vgl. Arch. Ztg. XXXII [1875], 121 f.) und wahrscheinlich einer regellosen Menge von Verkaufsbuden dieses prunkvolle, durchaus für den Marktverkehr bestimmte Gebäude errichtete. Das Terrain mufste zu diesem Zwecke am Südende 3—4 m tief abgetragen, im Norden um etwa ebensoviel durch Substruktionen erhöht werden. Die offene Fassade

hatte zwei nach der Agora zu durch Säulenstellungen getragene Stockwerke und zwar im unteren Teile eine äufsere Reihe von 44 dorischen, eine innere von 22 ionischen Säulen, deren 6 m breiter Abstand durch eine Holzdecke überspannt wurde. Hinter den Säulenstellungen ziehen sich 21 zu Verkaufszwecken dienende Gemächer hin. Die Gesamttiefe des Gebäudes betrug 19,43 m. Die Wand der südlichen Schmalseite, durch welche eine Thür führt, zeigt an der Aufsenfläche die Spuren einer zum Obergeschofs führenden Treppe. Das entgegengesetzte nördliche Ende der Stoa schliefst innen mit marmornen Sitzbänken, einer Art Exedra, ab.

Vor der Säulenhalle war später für die römischen Feldherren zum Zwecke öffentlicher Bekanntmachungen eine Rednerbühne errichtet worden (Athenaios V, 212 f., oben S. 150).

Zwischen der Attalosstoa und dem sog. Theseion befinden sich die Reste eines sehr späten Baues, dessen unregelmäfsige Lage inmitten der Marktniederung bis heute ein topographisches Rätsel darstellt. Es ist die sog. Gigantenhalle (vgl. die πρακτικά der gr. arch. Ges. 1859 S. 15 f. und 1870 bis 1871 S. 33 f. mit Grundrifs; auch Arch. Ztg. 1871 S. 164 f.; v. Sybel, Katal. d. Sculpt. 3793 f). Dieselbe besteht aus vier grofsen, aus spätern Material nachlässig zusammengefügten Postamenten, auf denen sich ebenfalls ziemlich roh gearbeitete Pfeilerbasen aus Marmor erhoben, letztere an ihrer vorderen, nach Norden gewandten Fläche mit schlangenumwundenem Ölbaum im Relief geschmückt. Auf diese wiederum waren hohe Pfeiler gesetzt, an welche sich in aufrechter Haltung nackte männliche Kolossalfiguren lehnten. Der Unterteil des Körpers ging in phantastisch gewundene Schlangen- bezw. Fischleiber aus; die Köpfe fehlen an den drei erhaltenen Stücken; die Arme waren augenscheinlich erhoben, um das Gebälk zu stützen. Der besseren Arbeit nach zu urteilen, rühren diese Gebälkträger wiederum aus einer anderen, wenn auch römischen, so doch älteren Epoche her. Mir ist es wahrscheinlich, dafs dieselben von einem theaterähnlichen Gebäude herrühren.

Die drei breiten Eingänge zwischen den vier Postamenten scheinen in einen (nach Nordnordost zu offenen) viereckigen Raum geführt zu haben, dem sich rechts und links Nebengemächer anschlossen. Man findet daselbst je einen Brunnen und (rechts) vielleicht die Reste einer Badanlage. Dafs man hier in spätrömischer, wenn nicht noch jüngerer Zeit an so unsymmetrischer Stelle einen neuen monumentalen Eingang zu irgend einem Teile der Agora geschaffen haben sollte, ist mir nicht sehr glaublich.

Im nördlichsten Teile des Marktes haben wir endlich noch von litterarisch bezeugten Stätten des Altertums, die Pausanias mit Stillschweigen übergangen hat, das Leokorion zu suchen, einen abgegrenzten, wohl zur Lustration des Volkes bestimmten Platz (s. Curtius, Über d. Leokorion), dessen Gründung die volkstümliche Sage auf die Todesweihe der Töchter des Königs Leos zurückführte. Dieser berühmte Bezirk (vgl. Strab. IX, 396) lag ἐν μέσῳ τῷ Κεραμεικῷ (Harpocr. s. v. Λεωκ.) in der Nähe von Verkaufsbuden (Demosth. LIV, 7). Nach der Schilderung, welche Thukydides von der Ermordung des Hipparch gibt (I, 20; VI, 57), ist man veranlafst, das Leokorion möglichst nahe an das Kerameikosthor zu rücken: hier treffen Hermodias und Aristogeiton, als sie zum Thor hineinstürmten (ὥρμησαν εἴσω τῶν πυλῶν), den Tyrannen beim Ordnen das panathenäischen Festzuges. Hier hielten sich, wie beim Thor, die Hetären auf (Theophyl. ep. 12; Alkiphr. ep. III, 5, 1); hier fand die Prügelei statt, welche den Gegenstand der Rede des Demosthenes gegen Konon bildet. Anderseits ging man von dieser Stätte des Marktes nach Melite hinauf (πρὸς Μελίτην ἄνω, Demosth. a. a. O. § 7). Da wir das Leokorion keinesfalls südlicher rücken können, als in die Nähe der Kapelle Hag. Philippos oder der »Giganten«, so mufs die Höhe, auf welcher das sog. Theseion liegt, schon zu Melite gehört haben (s. oben S. 150).

Die Umgebung des Marktes. Nach jener Abschweifung zur Enneakrunos, welche wir später behandeln werden, nennt Pausanias (I, 14, 6) ὑπὲρ τὸν Κεραμεικὸν καὶ στοὰν τὴν καλουμένην βασίλειον: den Tempel des Hephaistos und (πλησίον) den der Aphrodite Urania. Die beiden Heiligtümer lagen somit auf der Höhe über dem Markte, und zwar haben die neueren Topographen sich darin geeinigt, dieselbe in dem sog. Theseionhügel zu erkennen, da ja die Stoa Basileios unzweifelhaft im nordwestlichen Teile des Marktes zu suchen ist. So nahe diese Interpretation auch liegt, kann ich nicht umhin, meine Bedenken dagegen auszusprechen, ohne damit die schwierige Frage zu völliger Entscheidung bringen zu wollen. Nach Harpocration (s. v. Κολωνέτας) befand sich das Hephaisteion (sowie ein heiliger Bezirk des Eurysakes, Sohnes des Aias) bei dem als Standplatz der Dienstmänner bekannten Κολωνὸς ἀγοραῖος: ὅς ἐστι πλησίον τῆς ἀγορᾶς, ἔνθα τὸ Ἡφαιστεῖον καὶ τὸ Εὐρυσάκειόν ἐστιν. (Bei Poll. VII, 132 und im Argument. II zu Sophocl. Oed. Col. 16, 10 Dindf. wird nur das Eurysakeion genannt.) Da ich mich nicht entschliefsen kann, diesen Markt Kolonos von einem gleichnamigen (städtischen) Demos völlig zu trennen, der Theseionhügel aber noch zu Melite gehören mufs (s. oben), an welches im Norden vermutlich Kollytos grenzte (vgl. S. 151), so bleibt für den Kolonos nur auf der Westseite des Marktes Raum, eine Annahme, welche ich bereits a. a. O. zu stützen suchte. Die ausführlichere Erörterung dieses Themas mufs ich um des allzureichen Details willen einer anderen Gelegenheit vorbehalten.

Nach Beschreibung der Poikile und Erwähnung des Altars des Eleos auf dem Markte (I, 17, 1) wendet sich Pausanias wieder der näheren Umgebung desselben zu. Er erwähnt das Gymnasium des Ptolemaios (I, 17, 2 τῆς ἀγορᾶς ἀπέχον οὐ πολύ) mit Hermenbildern, einer Bronzestatue des Ptolemaios, sowie anderen Bildsäulen des Juba, (seines Sohnes Ptolemaios C. J. gr. 360), und des Chrysippos von Soloi. Daneben (πρὸς τῷ γυμνασίῳ) lag das Theseion und eben dieses nennt Plutarch (Thes. 36) ἐν μέσῃ τῇ πόλει παρὰ τὸ νῦν γυμνάσιον. Der Stifter des Gymnasion war unzweifelhaft Ptolemaios Philadelphos (285—247 v. Chr.). Ebenda befand sich eine wohl von dem Könige selbst angelegte Bibliothek, zu welcher nachmals die Epheben beisteuerten (vgl. Dittenberger, de epheb. att. 51; gewöhnliche Formel: ἔδοσαν καὶ βυβλία εἰς τὴν ἐν Πτολεμαίῳ βιβλιοθήκην). Die sehr zahlreichen Ephebeninschriften, welche durch die Ausgrabungen bei der Attalosstoa zu Tage gefördert wurden, stammen unzweifelhaft aus dem Ptolemaion, welches sie öfter erwähnen. In der Nähe, d. h. an der Nordostseite der Agora, würden wir das Gymnasium auch ohne diese Zeugnisse zu suchen berechtigt sein; denn westlich fehlt es, auch abgesehen davon, dafs jede Kontinuität mit dem Vorhergehenden und dem Folgenden (I, 18, 1 vgl. das Dioskurenheiligtum) zerrissen wurde, schon an Raum, man müfste denn glauben, dafs auch dieses Bauwerk auf dem »Theseionhügel« Platz gefunden hätte.

Nun erheben sich noch heute, östlich von der Attalosstoa, die Reste eines gewaltigen Peribolos aus römischer Zeit (wie die Architektur unzweifelhaft erkennen läfst), dessen Abgeschlossenheit und nahezu quadratischer Grundrifs die gewöhnliche Benennung »Stoa des Hadrian« wenig rechtfertigt und vielmehr auf das von demselben Kaiser erbaute Gymnasium zu beziehen sein wird (Paus. I, 18, 9). Da wir in derselben Gegend auch das Gymnasium des Ptolemaios suchen und in römischer Epoche die Neuanlage eines Gymnasiums in unmittelbarer Nachbarschaft eines bereits vorhandenen doch kaum wahrscheinlich ist, so läge die Annahme nahe, dafs der Hadrianische Bau geradezu an Stelle des älteren getreten sei. Dazu kommt, dafs ein so ausgedehnter Bauplatz inmitten der Stadt ohne Beseitigung gröfserer öffentlicher Gebäude selbst damals wohl nicht leicht zu gewinnen war.

Gegen diese Schlufsfolgerung scheinen ja freilich eben die Worte des Pausanias zu sprechen, welcher beide Gründungen an getrennter Stelle aufführt (das Gymnasium I, 18, 9 unter den übrigen, summarisch erwähnten Bauten des Hadrian). Doch ist heute wohl die Frage berechtigt, ob ein solcher Widerspruch nicht auf die Benutzung verschiedenartiger Quellen zurückzuführen wäre, welche Pausanias für seine Stadtbeschreibung zu Rate gezogen hat.

Das grofse Viereck des Hadrianischen Baues wandte seine Hauptseite dem Kerameikos zu, doch weicht die nach Nordwesten gerichtete Orientierung desselben bedeutend von derjenigen der Attalosstoa ab. Da das südwestlich gelegene »Marktthor« in gleicher Flucht liegt, so dürfte (wie auch Bursian, Geogr. v. Griechenl. I, 292 vermutet) ein Strafsenzug, der vielleicht auf das acharnische Thor zuführte, von bestimmendem Einflufs auf diese Gruppe von Anlagen gewesen sein.

Das Gebäude, dessen vollständigen Grundrifs Stuart (s. Altert. v. Athen, d. Ausg. I, 173 f. Lfg. IV Taf. 7 bis Lfg. V Taf. 6) noch ermitteln konnte, weist heute nur die nördliche Hälfte der mit korinthischen Säulen geschmückten Westfront, sowie Teile der nördlichen und östlichen Mauer auf. Die von Westen nach Osten gerichtete Längenausdehnung betrug etwas über 122 m, die Breite beinahe 82 m. Die architektonischen Details werden in dem Artikel »Baukunst« (unter »Hadrianstoa«) näher besprochen. In der Osthälfte des Innenraums ist der noch aufrecht stehende Rest einer aus pentelischen Quadern gefügten Wand, daneben eine Rundbogenthür in die jetzt zerstörte Kirche der Μεγάλη Παναγία verbaut. Die drei dorischen Säulen (Durchm. 0,50 m) nebst Antenpfeiler, welche ein nicht zugehöriges (ionisches) Epistyl tragen, sind (als Träger des Glockenstuhles) erst mit dem Bau der Kirche hierher verpflanzt worden.

Ganz in der Nähe des Gymnasion des Ptolemaios lag nach doppeltem Zeugnis (s. oben) das Theseion. Dasselbe umschlofs die Gebeine des Theseus, welche Kimon (Ol. 77, 4) von Skyros nach Athen geführt hatte (Plut. Thes. 35. 36 κεῖται ἐν μέσῃ τῇ πόλει, Diod. Sic. IV, 62). Es wird in unsern Quellen aufgeführt als: τέμενος (inschriftlich, C. J. Att. II, 446 Z. 13), τέμενος ἄσυλον (Diod. IV, 62) σηκός (Paus. I, 17, 6) und ἱερόν (Paus. I, 17, 2). Einen Priester des Theseus nennt der Theatersitz C. J. Att. III, 295, vgl. Ἐφημ. ἀρχ. 2154; seinen heiligen Schatz die Urkunden C. J. Att. I, 213. 210 u. a. m. Das Temenos war Asylstätte (Diod. u. Plut. a. a. O.; Etym. M. Θησεῖον und Θησειότριψ) und bot Raum für Truppenansammlungen (Thukyd. VI, 61), auch für Ratssitzungen (C. J. Att. II, 481). Das Innere des Heiligtums war von Mikon (unter Leitung oder Beteiligung des Polygnot; Harpocr. Suid. Phot. s. v. Πολύγνωτος, wo θησαυρῷ längst in Θησέως ἱερῷ oder Θησείῳ emendiert) mit drei, auf ebensoviel Wände verteilten Gemälden ausgeschmückt, welche 1. den Kampf der Athener gegen die Amazonen, 2. die Kentaurenschlacht, beides natürlich unter Beteiligung des Theseus, 3. Theseus darstellte, wie er den Ring des Minos aus dem Meere heraufholt. (Den folgenden

Exkurs des Pausanias über das Ende des Theseus I, 17, 4 f. hat man wohl mit Unrecht auf ein viertes Gemälde bezogen.)

Schon der topographische Zusammenhang mit den vor- und nachstehend aufgeführten Gründungen verlangt die Ansetzung des Theseion in der Nordstadt, östlich vom Kerameikos. Unabhängig von diesen Erwägungen stimmt dazu aufs beste die Angabe ἐν μέσῃ τῇ πόλει (Plut. Thes. 36 nach Philochoros: vgl. Philol. XXXIII, 66). Wahrscheinlich waren auch einige der vorzugsweise bei Dimitrios Katiphori gefundenen Siegerverzeichnisse aus den Theseen ursprünglich im Theseion aufgestellt (vgl. C. J. Att. II, 444 f.; Ἀθήναιον VIII, 399, dazu 446, Z. 13 f.: ἀνέθηκεν δὲ καὶ] στήλην ἐν τῷ τοῦ Θησέως τεμένει εἰς ἣν ἀνέγραψεν τ[οὺς νικήσαντας]). Wiewohl verschleppt, würden diese sehr grofsen Platten doch wenigstens für die östliche Lage sprechen. Eine andre Spur scheint mir folgende Kombination zu ergeben: von Tromes, dem Vater des Aeschines, sagt Demosthenes (XVIII, 129): ὡς ὁ πατήρ σου Τρόμης ἐδούλευε παρ' Ἐλπίᾳ τῷ πρὸς τῷ Θησείῳ διδάσκοντι γράμματα. An einer andern Stelle (XIX, 249): διδάσκων δ' ὁ πατὴρ γράμματα ... πρὸς τῷ τοῦ ἥρω τοῦ ἰατροῦ. Mir scheint nun die natürlichste Voraussetzung, dafs der Redner auf ein und dasselbe Faktum anspielt und nur im Ausdrucke wechselt. (Auch Apollonios in der vita d. Aeschines zieht beide Angaben zusammen: φασίν ... Τρόμητα ... γεγονέναι τὸ κατ' ἀρχὰς δοῦλον καὶ πέδας ἔχοντα διδάσκειν γράμματα πρὸς τῷ Θησείῳ καὶ τῷ τοῦ ἰατροῦ ἥρώῳ.) Wenn man daraus, wie ich glaube, auf die Nachbarschaft des Theseion und des Heroon des Heilheros, schliefsen darf, so bietet sich für die Lokalisierung des letztern ein Anhaltspunkt in dem vor wenig Jahren gemachten Fund zweier grofsen Inschriftplatten am oberen Ende der Anthenastrafse (nördlich von Megalo Monastir, gegenüber dem Boreasbrunnen), welche Bestimmungen über die Verwendung von Weihgeschenken im Heiligtum des Heros Iatros treffen (C. J. Att. II, 403, 404). In diese Gegend würden wir schon mit Rücksicht auf die übrigen östlich vom Markte vorhandenen Anlagen die geräumige Fläche des Theseion hinausrücken müssen.

Ein merkwürdiges Zusammentreffen, welches man (trotz des unzuverlässigen Gewährsmannes, Pittakis) kaum umhin kann, als Bestätigung zu verwerten, bildet der Fund einer andern Inschrift bei dem eben genannten Boreasbrunnen: ἱεροποιοὶ ἀνέθεσαν τῷ Θησεῖ u. s. w. (Rangabé, ant. hell. 1059).

Seit dem frühesten Beginn topographischer Erörterungen über Athen (vgl. den »Pariser Anonymos« vom Ende des 15. Jahrhunderts: Archäol. Anz. 1862 S. 378 f.; Arch. Ztg. 1883 S. 51 f.; Wachsmuth, Athen I, 742 f.) bis gegen die Mitte unseres Jahrhunderts galt unbestritten als Theseion der wohlerhaltene, frühzeitig in eine Kirche des Hag. Georgios verwandelte dorische Tempel in Melite, an hervorragender Stelle auf dem Nordende des sog. Theseionhügels gelegen. (Vgl. Stuart u. Revett, Altert. von Athen, d. Ausg. II, 324 f. Lfg. IX Taf. 7 bis X Taf. 6 Die Metopen: Lfg. XXV Taf. 10 bis XXVI Taf. 1. Die nähere Beschreibung folgt unter »Theseion«.) Rofs (τὸ Θησεῖον καὶ ὁ ναὸς τοῦ Ἄρεως 1838, deutsch 1852), der erste Zweifler, suchte in ihm den Arestempel nachzuweisen (so ohne Motivierung allerdings schon Cyriacus von Ancona epigr. rep. per Illyric., gedruckt 1747, p. XIII; Wachsmuth a. a. O. S. 727): für den Hephaistostempel traten Pervanoglu (Philol. XXVII, 66 f.) und Lolling (Gött. gel. Nachr. 1874 S. 17 f.) ein. Aufserdem sind Herakles in Melite und Apollo Patroos genannt worden. An Herakles erinnerte zuerst, doch zweifelnd, Bursian (Geogr. Griechenl. I, 288 Anm. 2), mit zunehmender Sicherheit trat sodann Wachsmuth für ihn ein (Rhein. Mus. XXIII, 12 f., XXIV, 44 f.; Die Stadt Athen S. 364 f.). Ihm stimmten u. A. Curtius (Erl. Text zu den 7 Karten S. 53 u. sonst), sowie W. Gurlitt (Satura H. Sauppio oblat. 1879 S. 165) bei. An den Tempel des Apollo Patroos (s. oben S. 163 f.) dachte später auch Rofs; neuerdings hat sich (gesprächsweise) U. Köhler dafür entschieden, dem auch Löschcke (Dorpater Progr. 1883 S. 21 f.) beipflichtet. Andre haben sich wieder auf das Bestimmteste für Theseus erklärt (Schultz, de Theseo, 1874; v. Willamowitz, Aus Kydathen S. 136 u. A.).

Gegen das Theseion sprechen nicht nur alle oben vorgebrachten topographischen Momente, sondern auch der Charakter des Bauwerkes. Die Ostfronte wird durch den reicheren Skulpturenschmuck als Haupt- und Eingangsseite gekennzeichnet, der Tempel dadurch einem Gotte zugewiesen; denn der Kultus des Heroen wendet sich nach Westen (vgl. Schol. Pind. Isthm. III, 110 bestätigt durch die Westeingänge zu dem Pelopion und dem »Heroon« in Olympia). Dafs das τέμενος oder der σηκός, zugleich Begräbnisstätte des Theseus, einen stattlichen Tempel umschlossen habe, ist zudem eine unbewiesene Voraussetzung. (Vgl. z. B. Paus. I, 1, 3 ἐνταῦθα, d. i. im peiraiischen Heiligtum des Zeus Soter: Λεωσθένην καὶ τοὺς παῖδας ἔγραψεν Ἀρκεσίλαος mit Strab. IX, 396 τοῦ ἱεροῦ τὰ στοΐδια ἔχει πίνακας θαυμαστούς). Was ferner ein Hauptargument der Anhänger des Theseion, die Chronologie des Tempels, anlangt, so wäre doch noch nicht erwiesen, dafs im Heiligtum, dessen Bauzeit nnmittelbar nach Olympiade 77 (nach der Einholung der Gebeine des Theseus) fiele, eben das Theseion sein müsse. Aber selbst diese Voraussetzung kann nicht als zutreffend gelten. In der 77. Olympiade, also höchstens ein paar Jahre früher, begann auch der Bau des Zeus-

tempels zu Olympia; derselbe war in der 80. Olympiade bereits vollendet. Unmöglich könnte der Bau des kleinen dorischen Tempels längere Zeit erfordert haben. Nun ist doch der Abstand im Stilcharakter beider Bauwerke und ihres bildnerischen Schmuckes immerhin so grofs, dafs im Vergleich dazu der leise Archaismus der Architektur, welcher das »Theseion« vom Parthenon trennt, fast verschwindet. Noch geringere Unterschiede weisen die Skulpturen, namentlich die Friesreliefs auf, angesichts jener rapiden Entwickelung der Plastik seit der Mitte des 5. Jahrhunderts. Deshalb stehe auch ich nicht an, die Errichtung oder doch die Ausführung des »Theseion« zu den früheren Werken zu rechnen, welche unter der Staatsleitung des Perikles (seit Olymp. 80, 1) entstanden sind.

Was endlich den Inhalt der Skulpturen angeht, so gestatten dieselben keinen direkten Schlufs auf den Inhaber des Gebäudes, mag auch der (noch ungedeutete) östliche Fries, sowie der westliche (Kampf der Kentauren und Lapithen) immerhin sehr wahrscheinliche Beziehungen auf Theseus, den nationalsten attischen Heros, zulassen. Übrigens fällt es schwer zu glauben, dafs der Kentaurenkampf, welchen im Theseion Mikon gemalt hat (s. oben) an demselben Bauwerk auch plastisch ausgeführt worden sei. Der Umstand aber, dafs die 10 an der hervorragendsten Stelle der Ostfront des Gebäudes befindlichen Metopen Thaten des Herakles darstellen, denen nur je 4 Theseusabenteuer an den beiden Langseiten des Tempels beigesellt sind, scheint mir gerade Theseus als den Einzigen zu bezeichnen, welcher von jedem Anspruch ausgeschlossen ist.

Über das Heiligtum des Apollo Patroos haben wir uns bereits oben (S. 163 f.) vom topographischen Standpunkt geäufsert. An unserem Tempel dürfte Apollo — und dies halte ich für den gewichtigsten Gegengrund — unter den am Ostfriese dargestellten Gottheiten nicht fehlen; erscheint derselbe doch an seinem Tempel zu Phigalia, sowie im Westgiebel zu Olympia sogar beim Kentaurenkampf. Die Deutung des Ostfrieses auf den Kampf des Jon und der Athener gegen die Eleusinier (so zuerst Lolling, Gött. gel. Nachrichten 1871 S. 17 f.) unterliegt zudem noch anderen Bedenken.

Die Deutungen auf Theseus, Apollo (Ares, Hephaistos) sind zum Teil stark beeinflufst worden durch die Voraussetzung, dafs Pausanias ein so hervorragendes Bauwerk unmöglich übergangen haben könne. Dies Bedenken erledigt sich durch das auffallende, aber im Zusammenhange unserer Untersuchung unvermeidliche Ergebnis, dafs der Perieget das ganze Quartier Melite überhaupt nicht berücksichtigt hat, wenn nicht etwa der Areiopag und dessen nächste Umgebung dazu gehörte. So übergeht er mit Stillschweigen auch alle übrigen Denkmäler, deren Lage in Melite uns aus andern Quellen bekannt geworden ist: die Pnyx (s. S. 158 f), ein dabei gelegenes Heiligtum der Chrysa (Plut. Thes. 27), den Tempel der Artemis Aristobule (Plut. Themist. 22), des Herakles (s. unten), Heroa des Melanippos (Harpocr. s. v. Μελανίππειον), des Chalkodon (Plut. a. a. O.), des Heptachalkon (Plut. Sull. 14), das Ἀμαζόνειον (Steph. Byz. Harpocr. s. v.; Diodor IV, 28) und die Amazonengräber (Plut. Thes. 27 Quaert. gr. 56), das berühmte Übungshaus der Schauspieler, Μελιτέων οἶκος genannt (Hesych. Phot. s. v. Zenob. II, 27), abgesehen von privaten Gebäuden und anderen Grundstücken, denen wir überhaupt bei Pausanias seltener zu begegnen gewohnt sind (das Haus des Themistokles, Plut. Themist. 22; des Phokion, Plut. Phok. 18; des Kallias Schol. Aristoph. ran. 501; des Epikur Diog. Laert. X, 17).

Ist jene Beobachtung richtig und dürfen wir voraussetzen, dafs der dorische Tempel auf dem westlichen Stadthügel irgend eine Spur in unsrer Überlieferung zurückgelassen hat, so können wir nicht umhin, den »Herakles aus Melite« darin einzusetzen. Kult und Heiligtum desselben in Melite sind wohlbezeugt: Schol. Aristoph. ran. 501 zu οὐκ Μελίτης μαστιγίας: . . . ἐν Μελίτῃ ἐστὶν ἐπιφανέστατον ἱερὸν Ἡρακλέους ἀλεξικάκου . . . τὸ δὲ τοῦ Ἡρακλέους ἄγαλμα ἔργον Ἀγελάδου τοῦ Ἀργείου, τοῦ διδασκάλου Φειδίου. Den Beinamen und das dem Herakles in Melite eigentümliche Äpfelopfer bezeugt Apollodor (Zenob. V, 33 μῆλον Ἡρακλῆς· Ἀπολλόδωρος ἐν τοῖς περὶ θεῶν ὅτι θύεται Ἀθήνησιν Ἡρακλεῖ ἀλεξικάκῳ ἰδιάζουσά τις θυσία u. s. w.; Hesych. s. v. Μήλων Ἡρακλῆς); vgl. auch das Versprechen, welches Theseus dem Herakles bei Eurip. Her. fur. 1331 f. gibt: θανόντος δὲ . . . θυσίαισι λαΐνοισί τ' ἐξογκώμασιν | τίμιον ἀνάξει πᾶσ' Ἀθηναίων πόλις.

Damit vereinigt sich der Thatbestand aufs beste. Gerade in Attika wurde Herakles als Gott verehrt (Diod. IV, 39). Ageladas war bis gegen Olymp. 82 thätig; sein Schüler Phidias konnte an dem Kultbilde des Herakles schon beteiligt gewesen sein. Die Heraklesmetopen über den östlichen Tempelsäulen dürfen nun, wenn nicht als Beweis, so doch als Bestätigung herangezogen werden. Die auf Theseus bezüglichen Bildwerke passen nicht minder gut, da die Athener denselben ja mit Vorliebe neben Herakles zu stellen pflegten (ἄλλος Ἡρακλῆς). Wir schliefsen uns daher unbeirrt von neuerem Widerspruch den Worten Wachsmuths (Athen S. 365) an: »Sicherlich kann man keinen Olympier nachweisen, der auch nur annähernd so viele und so gut verbürgte Ansprüche auf dies Heiligtum erheben könnte.«

Nach dieser Abschweifung auf das Gebiet von Melite setzen wir mit Pausanias die Wanderung fort, welche uns vom Theseion weiter führt. I, 18, 1 geht

er ohne orientierende Bemerkung zum Anakeion, dem Heiligtum der Dioskuren, über: τὸ δὲ ἱερὸν τῶν Διοσκούρων ἐστὶν ἀρχαῖον (also wohl dem Perserbrande entgangen). Darin (in einem Tempel?) befanden sich aufser ihren Statuen die Reiterbilder ihrer Söhne (Anaxis und Mnasinus), ferner Gemälde des Polygnot und Mikon, von ersterem die Dioskuren mit den Töchtern des Leukippos (wohl der Raub), von Mikon die Argonauten. Mit diesen Ἄνακες und Σωτῆρες (C. J. Att. III, 195) war auch anderer Heroenkult verbunden. C. J. Att. III, 290 ἱερέως Ανάκοιν καὶ Ηρωος Ἐπιτεγίου. Das geräumige Temenos, in welchem sich Truppen und selbst die Reiterei versammeln konnten (Thukyd. VIII, 93; Andokid. I, 45), lag schon unmittelbar am nördlichen Burgabhang (vgl. Lucian. pisc. 42 οἱ δὲ καὶ πρὸς τὸ Ἀνάκειον κλίμακας προσθέμενοι ἀνέρπουσιν, nämlich auf die Akropolis), doch über ihm noch das Heiligtum der Aglauros (Paus. I, 18, 2 ὑπὲρ τὸ τῶν Δ. τὸ ἱερόν, Polyain. I, 21, 2). Das letztere wiederum wird bestimmt durch die Angaben, dafs es an der abschüssigsten Stelle des Burgfelsens (Herod. VIII, 53 ἀποκρήμνου ὄντος τοῦ χωρίου, vgl. Paus. I, 18, 2 ἔνθα ἦν μάλιστα ἀπότομον), den sog. Μακραί (πέτραι) vor den Heiligtümern der Pallas, d. i. dem Erechtheion und nicht weit von der am Nordwestabhang gelegenen Pansgrotte (also zwischen beiden) lag: Eurip. Jon. 492 f. ὦ Πανὸς θακήματα καὶ | παραυλίζουσα πέτρα | μυχώδεσι Μακραῖς | ἵνα χοροὺς στείβουσι ποδοῖν | Ἀγραύλου κόραι τρίγονοι | στάδια χλοερὰ πρὸ Παλλάδος | ναῶν. An dieser Stelle erkletterten die Perser bei der Belagerung die Burg (Paus. a. a. O. κατὰ τοῦτο ἐπαναβάντες u. s. w. Herod. VIII, 53). Gewöhnlich läfst man sie durch den sicherlich antiken Felsgang oder Felsspalt hinaufgelangt sein, welcher am oberen Burgrande, etwa 40 m westlich vom Erechtheion, seinen Anfang nimmt, heute nach ein paar Stufen abwärts völlig zerstört und an seinem unteren Ausgang gegenüber der Kapellenruine Seraphim zugemauert ist. (Vgl. C. Bötticher, Bericht über d. Untersuch. zu Athen S. 220, 21.) Ich zweifle daran, obwohl die Örtlichkeit zur Beschreibung pafst. Der geheime Zugang wurde von den Belagerten sicherlich wohl verschlossen. Nun ist es aber, wie ich aus eigner Erfahrung weifs, durchaus nicht unmöglich, den Burgfelsen von aufsen auf der ganzen Linie bis zum Ansatzpunkt der (türkischen) Befestigungsmauer zu erklimmen und, da eine solche damals fehlte, das obere Plateau zu erreichen.

In der Nähe des Aglaurosheiligtums (πλησίον), und zwar nach Mafsgabe der ferneren Wanderung des Pausanias östlich davon lag das Prytaneion (I, 18, 3) mit Resten der hölzernen Gesetzestafeln des Solon (vgl. auch Plut. Solon 25; Harpocr. s. v. ἄξονι), Bildwerken der Eirene, Hestia (vgl. vit. X orr. 847 e) und Agathe Tyche (Aelian, var. hist. IX, 39), Standbildern des Pankratiasten Autolykos (von Leochares, Plin. N. H. 34, 8 § 79; Xen. Symp. I, 1), des Miltiades und Themistokles (deren Basisinschriften später auf einen Römer und einen Thraker umgeschrieben wurden; auch Demochares wurde von der Agora versetzt, vit. X orr. a. a. O.). Das Prytaneion lag noch an der Burghöhe, denn von dort geht Pausanias I, 18, 4 ἐς τὰ κάτω τῆς πόλεως. Zahlreiche Prytanenurkunden mit Verzeichnissen der speisenden Beamten und sonst Geehrten (ἀείσιτοι vgl. Hermes V, 399 f.; VI, 14 f. 50. 51) sind am Nordfufse der Burg zum Vorschein gekommen (vgl. z. B. C. J. Att. III, 1025—28, 1034—37, 1042. 1052 u. a. m.). Als »beim Prytaneion gelegen« wird uns aus andern Quellen noch ein Komplex verschiedenartiger Stiftungen genannt, der Gerichtshof ἐπὶ Πρυτανείῳ (Poll. VIII, 120; Paus. I, 28, 10), das Basileion oder Amtslokal der Φυλοβασιλεῖς, welche auch dem Gerichtshof beim Prytaneion vorstanden (Poll. a. a. O.), in der Nähe das Bukoleion (Poll. VIII, 111; vgl. Plut. praec. conj. 42 ὑπὸ πόλιν τὸν καλούμενον Βουζύγιον); dieses Bukoleion wird wiederum (bei Bekker anecd. gr. I, 449, 15; Suid. s. v. ἄρχων, und soweit wird die dort enthaltene Angabe ja brauchbar sein) direkt in die Nähe des Prytaneion verlegt (τὸ δὲ ἦν πλησίον τοῦ πρυτανείου). »Hinter dem Prytaneion« befand sich endlich ein ödes Feld, Λιμοῦ πεδίον genannt (Zenob. IV, 93: τὸ ὄπισθεν τοῦ πρυτανείου πεδίον. — Über alle diese Stätten und Stiftungen vgl. die Kombinationen von Chr. Petersen, Arch. Ztg. 1852 S. 410 f.; C. Bötticher im 3. Suppl. d. Philol. S. 323 f.). Von den antiken Spuren zwischen den Kapellen Hag. Soter und Simeon (vgl. die Übersichtskarte der Akropolis), in denen Bötticher (a. a. O. S. 359) Reste des Prytaneion zu erkennen glaubte, ist heute wenigstens nichts mehr vorhanden. Doch kann die Stelle desselben nur hier oder wenig unterhalb gesucht werden. Denn nahe dem Felsen zog sich längs den zahlreichen Grotten und Votivnischen des Nordabhanges (genau verzeichnet und beschrieben von Kaupert und Curtius, Atlas von Athen S. 20 f.) ein die ganze Burg umspannender Gürtelweg hin, von welchem eine oberhalb Hag. Simeon in die vertikale Felsfläche gemeifselte Inschrift Kunde gibt, C. J. Att. II, 1077 = III, 409: [τ]οῦ περιπάτο[υ] | περίοδος | 𐅃 (d. i. 5 Stadien) πόδες ΔΠΙΙΙ (d. i. 18 Fufs), eine Mafsbezeichnung, die sich mit dem Umfang des Burgabhanges sehr wohl vereint, wenn man den Weg (in der auf dem Akropolisplan bezeichneten Weise) durch die obere Cavea des Dionysostheaters legt. Die Naturkulte, von denen jene zahlreichen Votivnischen Zeugnis ablegen, dürften mit keinem der am Nordabhang der Burg gelegenen gröfseren Heiligtümer in direkter Verbindung stehen.

Vom Prytaneion aus unternimmt Pausanias zwei fernere Wanderungen, deren erste (I, 18, 4 f.) das »östliche« (bezw. südöstliche) Athen absolviert, während ihn die zweite (I, 20, 1 f.) auf die Südseite der Burg bis zu ihrem Westeingange führt. Zuvor haben wir noch einige römische Anlagen in dem nördlich vor der Akropolis ausgebreiteten Quartier nachzutragen, sowie den äufseren Kerameikos und dessen nähere Umgebung zu beschreiben.

Von der Ostseite des Marktes aus führte südlich an der Attalosstoa vorbei (also zwischen ihr und der Poikile, wie wir S. 166 f. annahmen) eine Strafse nach Osten, auf deren rechter (südlicher) Seite vor wenig Jahren gelegentlich eines Häuserbaues Fundamente einer Halle aus römischer Zeit nebst Statuenresten zum Vorschein kamen (vgl. Karten von Attika I, 9, 5). Diese Strafsenrichtung führt auf ein gröfstenteils noch wohlerhaltenes dorisches Thor, die sog. Pyle der Agora oder der Athena Archegetis (dessen ausführlichere Beschreibung unter »Agorathor« in dem Art. »Baukunst« erfolgt. Vgl. C. Bötticher, Bericht über d. Untersuch. in Athen S. 223 f.). Die vier Säulen des 11,14 m breiten Thores bilden einen Mitteldurchgang für Wagen (3,42 m) und beiderseits je einen schmäleren (1,42 m) für Fufsgänger. Wie die Architravinschrift bekundet, ist das Gebäude in augusteischer Zeit vom Volke aus Geschenken des Caesar und des Augustus errichtet und der Athena Archegetis geweiht worden (C. J. Att. III, 65 ὁ δῆμος ἀπὸ τῶν δοθεισῶν δωρεῶν ὑπὸ Γαΐου Ἰουλίου Καίσαρος θεοῦ καὶ αὐτοκράτορος Καίσαρος θεοῦ υἱοῦ Σεβαστοῦ Ἀθηνᾷ ἀρχηγέτιδι, στρατηγοῦντος u. s. w.). Eine Basis über dem Giebel trug die (Reiter-?) Statue des Lucius Caesar, Enkels und Adoptivsohnes des Augustus (C. J. Att. III, 445: ὁ δῆμος | Λούκιον Καίσαρα Αὐτοκράτορος | θεοῦ υἱοῦ Σεβαστοῦ Καίσαρος υἱόν). Nach Osten zu entsprachen den Säulen drei durch Antenwände gebildete Thorgänge. Diese Wände sind heute bis auf einen Antenpfeiler verschwunden; am linken Ende des Mittelganges findet sich vor der Bettung der verschwundenen Ante an ursprünglicher Stelle im Boden festgedübelt eine kolossale Marmorstele, deren Inschrift (C. J. Att. III, 38) ein Edikt des Kaisers Hadrian mit Anordnungen bezüglich der Ölpreise u. s. w. enthält. An die äufseren Wände schlossen sich vermutlich zu Verwaltungszwecken dienende Marktgebäude an. (Vgl. auch die ebenda gefundene Basisinschrift einer Statue der Julia, in welcher zwei Agoranomen auftreten, C. J. Att. III, 461.) Jedenfalls führte das Thor im Osten auf einen freien, dem Handelsverkehr gewidmeten Platz; man hat sich gewöhnt, ihn als Ölmarkt zu bezeichnen. Von der Einfassung desselben sind bedeutende Säulenreste *in situ* östlich in einem Privathause und nördlich davon in der jetzigen Kaserne sichtbar (die Säulen, unkanneliert, ionischer Ordnung, aus hymettischem Marmor mit pentelischen Kapitälen, 5,20 m hoch, in der Kaserne auch ein Stück des Architravs; vgl. auch B. Schmidt, Rhein. Mus. XX, 161; Curtius, Erl. Text zu d. 7 Karten S. 45); nach diesen Spuren ergänzt, würde der Platz eine Breite von ca. 60 m und eine westöstliche Ausdehnung von nahezu 100 m gehabt haben.

Die Einheitlichkeit der Anlagen setzt sich noch weiter nach Osten fort; hier liegt, noch in der Axe des Marktthores (27 m von dem Säulenabschlufs des Platzes), ein nur wenig älteres Bauwerk, der im ganzen wohlerhaltene sog. Turm der Winde, d. i. das im 1. vorchristl. Jahrh. erbaute Horologion des Syrers Andronikos aus Kyrrhos, von welchem uns Vitruv I, 6, 4 berichtet: *Andronicus Cyrrhestes, qui etiam exemplum conlocavit Athenis turrim marmoream octagonon et in singulis lateribus octagoni singulorum ventorum imagines* u. s. w. (Vgl. Varro, De re rust. III, 5, 17). Aufser den noch erhaltenen Reliefs der acht Winde: Boreas, Skiron, Zephyros, Lips, Notos, Euros, Apeliotes, Kaikias befand sich auf der Spitze des Gebäudes ein eherner Triton als Wetterfahne. Das Innere zeigt Einrichtungen für eine Wasseruhr. (Vgl. Altert. von Athen I, 96 f. Lfg. II Taf. 3; Lfg. III Taf. 9. Das Nähere unter dem besonderen Art. »Turm der Winde«.) Das Gebäude stand auf höherem Terrain als das Agorathor und der Markt mit seiner ionischen Säulenordnung (vgl. C. Bötticher, Bericht über d. Untersuch. zu Athen S. 223; B. Schmidt und E. Curtius a. a. O.; der Unterschied zu den Basen der letzteren beträgt 2,30 m), nicht aber, wie man gemeint hat, in der Mitte eines freien Platzes. Denn die unmittelbar südlich von dem Horologion aufgedeckten Substruktionen trugen eine mit Rundbögen (von denen noch zwei und ein halber erhalten sind) geschmückte Halle (nicht Wasserleitung, die vielmehr verdeckt flofs). Drei Fragmente des Frieses melden, dafs dieser Bau gleichfalls (doch nicht gleichzeitig) der Athena Archegetis (und Mitgliedern des kaiserlichen Hauses) geweiht war. C. J. Att. III, 66; jetzt vollständiger Mitt. d. arch. Inst. VII, 398 f. (Dessau): [... καὶ] Ἀθηνᾷ Ἀρχηγέτιδι καὶ θεοῖς Σεβαστοῖς [... Ἑρμογένης ... ου]ς Γαργήττιος [καὶ ...]ης Ἑρμογ[ένους] Γαργήττιος, γόνῳ δὲ Δημητρίου Μαραθωνίου ...]υ ἀνέθηκαν. Nördlich von dem Turm des Andronikos liegt jetzt ein kleines Wasserbassin zu Tage.

Etwa 160 m östlich über das Horologion hinaus findet sich die Ausgrabungsstätte von Hagios Dimitrios Katiphori (einer jetzt abgetragenen Kapelle), deren reiche Ergebnisse an Ephebeninschriften (s. Ἐπιγραφαὶ ἀνέκδ. 1860; Philistor I—IV; Dittenberger, De epheb. att. S. 51 f.) den Gedanken nahe gelegt haben, hier oder in nächster Umgebung das

dem makedonischen Söldnerführer Diogenes zu Ehren Diogeneion benannte, in jenen Urkunden häufig erwähnte Gymnasion zu suchen. (Über Diogenes, der sich durch Räumung der attischen Festungen nach 229 v. Chr. die ungemessene Dankbarkeit der Athener erwarb — ihm wurden sogar ein Heiligtum und Festspiele gestiftet — vgl. Köhler im Hermes VII, 1 f.) Freilich mufs betont werden, dafs an jenem Orte antike Reste *in situ* nicht vorhanden sind und dafs vielmehr die dort hindurchgehende fränkische (gewöhnlich sog. valerianische) Mauer den Sammelpunkt jenes reichen Materiales gebildet hat.

In der Nordstadt unweit der Stadtmauer liegt zwischen dem acharnischen Thor und dem Dipylon das Kirchlein des Hag. Joannis Kolonnais, so genannt nach einer antiken Säule, deren Schaft von demselben umschlossen wird, während das Kapitäl das Dach noch überragt. Angeheftete Haare und Wollenfäden beweisen, dafs man derselben wunderthätige Kraft beimifst. Es ist eine glatte Säule aus grünlich geädertem Marmor (Cipollino, vgl. die Säulen von der Westfront der »Hadrianstoa«) von ca. 0,70 m Durchmesser und 4,50 — 5 m Höhe; das Kapitäl zeigt Akanthosblätter und (auf drei Seiten) herauswachsende Volutenpaare.

Wir bemerken gleich, dafs von anderen römischen (hadrianischen?) Bauten in dieser Gegend zwei wohl verschleppte korinthische Kapitäle herrühren, welche heute aufserhalb der Stadt bei den Ölpressen (in der Nähe der Kapelle Hag. Daniel, der nordwestlichsten auf unsrer Karte) liegen. Höhe und Durchmesser betragen je 1 m. Aus den Akanthoskelchen erheben sich wiederum die Doppelranken.

Hart unter der Innenseite der Stadtmauer, welche vom Dipylon nach Nordosten zieht, wurde von der archäologischen Gesellschaft eine gröfsere Anzahl von Fundamenten und zum Teil erhaltenen Wandresten räumlich sehr beschränkter Privathäuser aufgedeckt (vgl. Πρακτικά 1876 S. 16 f. mit Plan; auch v. Altens Aufnahme des Dipylon, Mitt. d. Inst. III Taf. 3 Nr. 54— 58, dazu S. 48). Die Räume enthalten kaum mehr als 4 — 7 m im Durchmesser. Die Fufsböden waren aus gestampfter Erde mit eingedrückten Kieseln und Marmorsplittern hergestellt. Die Wände hatten Stuckbewurf und ziemlich ordinäre, naturalistische Ornamente, meist mit roter Farbe aufgemalt. Ein Haus (N. 55 bei Alten) hatte südlich eine Art Portal mit zwei Säulen; in der Nähe befinden sich mehrere Zisternen.

Ähnliche Fundamente dicht gedrängter kleinerer Wohnhäuser finden sich auch südwestlich vom kleineren Dipylonthor (N. 13, 15 bei v. Alten, N. 14 ist ein gewölbter Brennofen, in dem sich Lampen mit christlichen Emblemen fanden; vgl. a. a. O. S. 46 f.); ebenda sind neuerdings auch an der Aufsenseite der Stadtmauer Fufsbodenmosaike und Mauerreste von Wohnungen ans Licht getreten. (Vgl. Πρακτικά 1880 im Plan bei η, ϑ u. s. w.)

Die nördliche Umgebung der Stadt.

Von dem kleineren Dipylonthore, dessen Richtung selber auf die eleusinische Strafse weist, zweigt sich links in sanfter Kurve ein Weg nach Westen ab, der dann vermutlich südwärts zu dem Peiraieus führte. Auf jener Strecke wird derselbe zu beiden Seiten von zahlreichen Grabdenkmälern begleitet, der interessantesten und besterhaltenen Anlage dieser Art bei Athen, welche die griechische archäolog. Gesellschaft in mehrfachen Ausgrabungsperioden blofsgelegt hat. Man kann thatsächlich von einem antiken Friedhof sprechen, spezieller wird derselbe nach der unmittelbar rechts gelegenen Kapelle der Hagia Triada benannt. (Oft beschrieben und aufgenommen; Ausgrabungen aus den Jahren 1861, 1863, 1870, 1879; vgl. u. a. Bull. Inst. 1863 S. 161 f., Ἐφημ. ἀρχ. 1861—1863; Πρακτικά 1870 — 1871 S. 9 f.; Συνέλευσις 1870 S. 9 f. mit Plan; Salinas, i. monum. sepolcr. scoperti presso ... la St. Trinità 1863; C. Curtius, Arch. Ztg. XXIX [1871] S. 12 f. mit Plan; E. Curtius, Erl. Text zu d. 7 Karten S. 38 u. Beilage; Atlas von Athen Bl. IV S. 24 f.; v. Sybel, Katalog d. Skulpt. zu Athen S. 236 f.; Milchhöfer, Die Museen Athens S. 35 f.)

Die beiden ersten Denkmäler, welche uns auf dem Wege vom Thor aus begegnen, die Stele der kerkyraeischen Gesandten Thersandros und Simylos (v. Sybel N. 3357) und des athenischen Proxenos Pythagoras von Salybria, beide zu den frühesten datierbaren gehörig (aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts), sind auf Kosten des Staates gesetzt (die einzigen dieser Art) und stehen zugleich abgesondert auf tieferem Niveau. Nach einem nicht unerheblichen Anstieg nimmt links das berühmte Denkmal des Dexileos (zu der Familiengruft des Lysanias gehörig, v. Sybel N. 3312 mit Angabe der Litteratur) eine hervorragende Stellung ein. Es ist zugleich das älteste hier bekannte Grabmal (nach 394/393 errichtet, in welchem Jahre Dexileos bei Korinth fiel); der Friedhof scheint somit nicht vor Ende des 5. Jahrhunderts angelegt worden zu sein. Von hervorragenden Monumenten in derselben Reihe nennen wir noch das benachbarte Familiengrab des Agathon (v. Sybel N. 3316 f.) und den Grabnaos des Dionysios, mit polychromer Malerei auf Marmor (v. Sybel N. 3323), gegenüber namentlich das (stilistisch älteste) Grabrelief der Hegeso (v. Sybel N. 3332).

Da die Strafse, welche vom Thore aus den Friedhof bei der Hag. Triada durchschneidet, immerhin noch eine Steigung enthält (s. oben), welche ihn für den schwereren Lastverkehr unbequem macht, durch eine weitere Biegung nördlich um die Kapelle herum

dagegen leicht zu vermeiden war, so halte ich dieselbe nur für einen Nebenweg nach dem Peiraieus, während die Hauptstrafse sich in der weiteren Fortsetzung des Thorganges erst bei der heutigen Fahrstrafse west- und dann südwärts gewandt häben wird. Ebenda suche ich jetzt (entgegen der dem »Atlas von Athen« entnommenen Wegskizze auf unserer Karte) den Anschlufs der vom nordöstlichen Dipylonthor kommenden Peiraieusstrafse und den Ausgangspunkt der eigentlichen heiligen Strafse nach Eleusis (bei dem auf der Karte nordwestlich der Hag. Triada verzeichneten Reservoir, welches eine Wasserleitung aufnimmt). Genau an letzterer Stelle sind zwei Grenzsteine (C. J. Att. I, 505a und II, 1057) gefunden worden mit der Aufschrift ὅρος τῆς ὁδοῦ τῆς Ἐλευσῖνάδε. Ebenda haben wir das Grabmal des Anthemokritos zu suchen, mit welchem Pausanias die Beschreibung der heiligen Strafse einleitet (I, 36, 3; vgl. Plut. Pericl. 30 παρὰ τὰς Θριασίας πύλας [s. S. 149] und Isaios bei Harpocr. s. v. Ἀνθεμόκριτος· τό τε βαλανεῖον τὸ παρ' Ἀνθεμοκρίτου ἀνδριάντα. Das Bad wird eben aus der erwähnten Leitung gespeist worden sein). Für die Denkmäler der eleusinischen Strafse s. Lenormant, La voie sacrée und meinen Text zu den Karten von Attika II, 15 f. — Auf das Grab des Molottos (Paus. I, 36, 4) folgte der Platz Skiron, bei einem (jetzt regulierten) Giefsbach, wo der im Kampf gegen Athen gefallene Seher Skiros bestattet worden sein soll. Noch vor der Brücke über den Kephisos lag ferner (I, 37, 2. 3) der Demos Lakiadai mit dem Heroon des Lakios, ebenso ein Altar des Zephyros und Heiligtum der Demeter und Kore, an welches sich die Sage von der Aufnahme der Göttin durch Phytalos knüpte; zusammen mit ihnen genossen Athena und Poseidon Verehrung. Nach dem heiligen Feigenbaum, dem Geschenk der Demeter an Phytalos, hiefs die Gegend auch ἱερὰ συκῆ (Philostr. vit. opt. II, 20, 3; Athenaios III, 47d: Hesych. Phot. s. v.). Es folgte die durch Spottgebrauch bei den Prozessionen nach Eleusis (γεφυρισμοί) berühmte Kephisosbrücke (Strab. IX, 400; Paus. I, 37, 4), weiterhin (bei der Kirche des Hag. Sabas?) ein Altar des Zeus Meilichios, sodann (bei Hag. Georgios?) ein Heiligtum des Heros Kyamites. Grabmäler, zum Teil der prunkvollsten Art, wie das der Pythionike (I, 37, 5), begleiten die Strafse bis an den Engpafs des Korydallos.

Ein dritter breiter Weg führte vom Dipylon zur Akademie (Livius XXXI, 24 *extra [portam i. e. Dipylum] limes mille ferme passus longus in Academiae gymnasium ferens*; vgl. Cicero de finib. V, 1. 1; Lucian Scyth. 2). Die Richtung folgt aus der Angabe, dafs die öffentlichen Begräbnisstätten auf beiden Seiten desselben (Paus. I, 29, 4 f.) im äufseren Kerameikos lagen (Aristoph. av. 395 ὁ Κεραμεικὸς δέξεται νώ, vgl. das Scholion; dazu Harpocr. s. v. Κεραμεικός, Thukyd. II, 34, 5 ἐπὶ τοῦ καλλίστου προαστείου τῆς πόλεως), sowie aus der Nachbarschaft der Akademie und des Kolonos Hippios (Paus. I, 30, 4), dessen Lage unzweifelhaft durch die beiden am Ostrande des Ölwaldes in der Ebene aufsteigenden Felshügel (s. unten) gekennzeichnet wird. Somit war das nordöstliche Dipylonthor genau auf die Akademie orientiert und von ihm ging die breite Strafse aus, welche Livius (d. h. seine Quelle Polybios) a. a. O. erwähnt.

Ehe die Gräber begannen, lagen vor dem Thore noch einige Heiligtümer, ein Hain der Artemis (Hekate vgl. Hesych. s. v. Καλλίστη) mit Schnitzbildern, welche ihre Beinamen Ariste und Kalliste trugen (Paus. I, 29, 2; darauf bezüglich vielleicht zwei beim Dipylon gefundene Inschriften: Ἀθήναιον I, 395, ein kleiner Altar und VIII, 235, Thiasotendekret: ἀναθεῖναι . . . στήλην ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Ἀρτέ[μιδος]), sodann ein kleiner Tempel, in welchen jährlich das Kultbild des Dionysos Eleuthereus getragen wurde. (Vgl. Ephebeninschriften wie C. J. Att. II, 470 Z. 11 εἰσήγαγον δὲ καὶ τὸν Διονύσον ἀπὸ τῆς ἐσχάρας C. J. Att. II, 471 B Z. 76 C Z. 12. Weihinschriften in der Nähe des Dipylon gefunden C. J. Att. III. 139, 192). In der Nähe des Dipylon (wenn nicht innerhalb der Stadt, s. S. 162) befand sich das Βουλευτήριον τὸ τεχνιτῶν (Philostr. vit. Soph. II, 8, 2 παρὰ τὰς τοῦ Κεραμεικοῦ πύλας); das Heroon des Skythen Toxaris lag οὐ πολὺ ἀπὸ τοῦ Διπύλου ἐν ἀριστερᾷ εἰς Ἀκαδήμειαν ἀνιόντων (Lucian Skyth. 2), ebenso das Grab (Kenotaphion?) des Solon: παρὰ τὰς πύλας πρὸς τῷ τείχει ἐν δεξιᾷ εἰσιόντων (Aelian. var. hist. VIII, 16). Die übrigen in der Fortsetzung der Strafse gelegenen Grabstätten kennen wir gröfstenteils aus Pausanias (I, 29, 3 f.); von öffentlich errichteten Einzelgräbern zuerst das des Thrasybul (πρῶτος μέν ἐστιν οὗτος τάφος), des Perikles (ἐπὶ δὲ αὐτῷ vgl. Cicero de finib. V, 2, 5 *paulum ad dexteram*), des Chabrias und Phormis.

Sodann folgte, etwa gegen die Mitte des Weges der Friedhof, in welchem der Staat seine Gefallenen bestattete. Nur die Marathonkämpfer hatten ihr Polyandrion an Ort und Stelle. Pausanias erwähnt an erster Stelle (I, 29, 4 πρῶτοι ἐτάφησαν) das Denkmal der bei Drabeskos in Thrakien Gefallenen (vgl. C. J. Att. I, 432); vor demselben befand sich ein Relief mit kämpfenden Reitern (Melanopos und Makartatos, die in Böotien fielen); es folgten Gräber der verbündeten thessalischen Reiter, kretischer Bogenschützen und wiederum athenischer Krieger, die in verschiedenen Schlachten gefallen waren (29, 6 f.). Von diesen hat sich die palmettenverzierte Krönung des Denkmals jener Reiter (darunter auch der Name des Dexileos, s. S. 174),

welche im Jahre 394/393 bei Korinth (und Koroneia) gefallen waren (Paus. I, 29, 11), im Jahre 1861 im Felde bei einer Ziegelbrennerei (250 Schritte von der Hag. Triada) gefunden; (vgl. Köhler, Monatsber. d. Berl. Akad. 1878 S. 273; als Vignette zu S. 3 des Atlas von Athen abgebildet). Der Grabstein eines andern Kriegergrabes aus dem Kerameikos, der (im Jahre 432) bei Potidaia Gefallenen (C. J. Att. I, 442) kam gleichfalls »ἐν τῷ πεδίῳ τῆς Ἀκαδημίας« zum Vorschein.

An Ort und Stelle sieht man nur noch etwa 300 m nordwestlich vom Dipylon bei der heutigen Strafse in einem annähernd kubischen Mauerstück (4,30—4,50 m im Durchm., über 2 m Höhe, darüber Aufbau?) den Kern eines wohl aus römischer Zeit stammenden Grabmonumentes (auf der Karte »Denkmal«).

Den Beschlufs macht bei Pausanias (29, 15 f.) wieder eine Reihe von Einzelgräbern: des Konon, Timotheos, Zenon (vgl. Diog. Laert. VII, 11, 15, 29), Chrysippos, Nikias (des Malers), Harmodios und Aristogeiton (denen vom Polemarchen an den Epitaphien geopfert wurde, Poll. VIII, 91, ebenso wie dem Androgeos, Hesych. s. v. ἐπ' Εὐρυγύῃ ἀγών), Ephialtes und Lykurgos (schon dessen Vorfahren; vgl. vit. X orr. 852 a). Das Grabmal des Lykurg scheint bereits dicht neben der Akademie gelegen zu haben; vit. X orr. 842 e: ἄντικρυς τῆς Παιωνίας Ἀθηνᾶς ἐν τῷ Μελανθίου τοῦ φιλοσόφου κήπῳ.

Die Akademie, eine Örtlichkeit, die nach ihrem einstigen Besitzer oder einem Heros Hekademos benannt worden sein soll (Paus I, 29, 1; Diog. Laert. III, 7; Suid. s. v.) wird als Hain mit Gymnasium, selbst als Vorstadt bezeichnet (Diog. Laert. a. a. O. γυμνάσιον προάστειον ἀλσῶδες, Plut. Sulla 12 δενδροφορωτάτη προαστείων). Der Tyrann Hipparch hatte sie mit einer mächtigen Mauer umgeben (Suid. s. v. τὸ Ἱππάρχου τειχίον), Kimon reich bewässert, bepflanzt und mit Spaziergängen ausgestattet (Plut. Cim. 13). Nach Ciceros genauer Angabe (de fin. V, 1, 1) lag die Akademie vom Dipylon 6 Stadien entfernt, womit die im Volksmunde noch heute so genannte baumreiche Örtlichkeit wohl übereinkommt. Vor dem Eingange lag nach Pausanias (I, 30, 1 πρὸ τῆς ἐσόδου) ein Altar des Eros, von Charmos, einem Liebhaber (oder Verwandten) des Hippias geweiht (vgl. besonders Athenaios XIII, 609 d, nach Kleidemos, mit Angabe der Dedikationsinschrift). Von hier ging der Fackelwettlauf bei den Lampadedromieen aus (Plut. Solon 1; Hermias zu Plat. Phaidr. c. VII); genauer wohl (s. Wecklein, Hermes VII, 443 f., nach Apollodor beim Scholiasten zu Sophocl. Oed. Col. 57) von der βάσις ἀρχαία κατὰ τὴν εἴσοδον mit dem Relief des Prometheus und Hephaistos, denen dieser Altar geweiht war. Denselben βωμός, an dem auch die Fackeln angezündet wurden, erwähnt Pausanias gleich darauf (30, 2) bereits in der Akademie. Die nun (a. a. O.) folgenden Altäre der Musen, des Hermes und des Herakles verraten die Nähe des berühmten Gymnasiums, dessen Pausanias selber keine Erwähnung thut. Auch den heiligen Bezirk der Athene deutet er nur an (καὶ ἔνδον Ἀθηνᾶς . . . βωμός), welcher Göttin die Akademie doch ganz besonders geheiligt war (Athenaios XIII, 561 d τῆς Ἀκαδημίας ἐκδήλως τῇ Ἀθηνᾷ καθιερωμένης). Neben ihr hatten, abgesehen von jener βάσις ἀρχαία am Eingange, Prometheus und Hephaistos noch ihre besondere Kultstätte (Schol. Soph. Oed. Col. 57, nach Apollodor: συντιμᾶται δὲ [ὁ Προμηθεύς] καὶ ἐν Ἀκαδημίᾳ τῇ Ἀθηνᾷ καθάτερ ὁ Ἥφαιστος· καὶ ἔστιν αὐτῷ παλαιὸν ἵδρυμα καὶ ναὸς ἐν τῷ τεμένει τῆς θεοῦ). Endlich hängt der Ölbaum, dessen Pausanias nur flüchtig gedenkt (καὶ φυτόν ἐστιν ἐλαίας, δεύτερον τοῦτο λεγόμενον φανῆναι, d. h. nächst der heiligen Olive beim Erechtheion), unzweifelhaft zusammen mit den dem Athenaheiligtum benachbarten 12 μορίαι (nach Istros, Schol. Soph. Oed. Col. 701, vgl. Phot. s. v. μορίαι ἐλαῖαι, Absenker derjenigen von der Akropolis), welche unter dem speziellen Schutz des Zeus Morios (oder Kataibates) standen (vgl. Soph. Oed. Col. 704 und Schol.). Was Plato betrifft, so nennt Pausanias (30, 3) nur das Grabmal des Philosophen nicht weit von der Akademie, d. h. wohl dem Gymnasium (Ἀκαδημίας οὐ πόρρω); in derselben Gegend mufs sich aber auch der Garten befunden haben, welchen er später zu seinem διδασκαλεῖον machte, denn auch dieser wird in der Nähe des von dem Menschenhasser Timon bewohnten Turmes und des Kolonos Hippios erwähnt (Proleg. Platon. philos. c. 4 πλησίον τοῦ καταγωγίου Τίμωνος und Diog. Laert. III, 5 περὶ τὸν Κολωνόν), welche Pausanias (30, 4) nächst dem Denkmal des Plato aufführt (κατὰ τοῦτο τῆς χώρας φαίνεται πύργος Τίμωνος und δείκνυται δὲ καὶ χῶρος καλούμενος Κολωνὸς ἵππιος). In jenem Garten hatte Platon selber ein Heiligtum der Musen gestiftet (Proleg. Plat. a. a. O., Diog. Laert. IV, 19), dann Speusippos Bildwerke der Chariten (Diog. Laert. IV, 1), ein Perser Mithridates die Statue des Platon, von der Hand des Silanion, wie ja der Garten, kurzweg als Akademie bezeichnet, auf seine Schüler und Nachfolger, die Akademiker, forterbte. Überhaupt war der Begriff der Akademie, wenigstens in späterer Zeit, ein ziemlich weit umfassender. Auch mehrere andre Privatgrundstücke werden darauf erwähnt: Diog. Laert. IV, 66, der »Lakydeion« genannte Garten; mehrmals treten χωρία ἐν Ἀκαδημίᾳ auf in der Urkunde C. J. Att. III, 61 A; III Z. 14, B. I Z. 31; B. II Z. 28. Auch als Lokal der jährlichen Leichenfeier, welche doch den im äufseren

Kerameikos bestatteten Kriegern galt, wird die Akademie genannt (Philostr. vit. Soph. II, 30; Poll. VIII, 91). Diese Örtlichkeit, in welcher sich die Opfergrube (auch für andre Heroen, wie Eurygyes, d. i. Androgeos Hesych. s. v. ἐπ' Εὐρυγύῃ ἀγών, und die Tyrannenmörder, Poll. VIII, 91) befand: Heliod. Aethiop I, 17 ὁ βόθρος ὁ ἐν Ἀκαδημίᾳ, sowie das Πολυάνδρειον als gemeinsame Opferstätte (in Ephebeninschriften; vgl. Verhandl. d. Würzb. Phil. Ges. S. 36 f.) wird eben nur kurz vor der eigentlichen Akademie, etwa am Ende der Gräberreihe, zu suchen sein.

Die Entfernung des Kolonos Hippios von Athen gibt Thukydides (VIII, 67) auf 10 Stadien an; 10 Stadien vom Dipylon entfernt ist bereits der südlichere Felshügel (s. S. 151), auf welchem sich die Grabsteine O. Müllers und Ch. Lenormants erheben. Hier lag ein Heiligtum des Poseidon Hippios und der Athena Hippia (Thukyd. a. a. O., Paus. I, 30, 4). Die fruchtbaren Gefilde, welche der berühmte Chorgesang des Sophokles feiert (Oed. Col. 668 f.), erkennen wir noch heute in der nordwestlich und nördlich, namentlich um den Fufs des zweiten, gröfseren Hügels ausgebreiteten Landschaft wieder. Hier befanden sich auch die aus derselben Tragödie bekannten, sagenberühmten Stätten und Wahrzeichen, das Heiligtum der Eumeniden (Oed. Col. 40 f.), die »eherne Schwelle«, welche zum Hades hinabführte (χαλκόπους ὁδός v. 57 und Schol. v. 1590), die Heroa des Theseus und Peirithoos (v. 1593 Paus. a. a. O.), dann des Oidipus (und Adrastos, Paus.); daneben war ein Hügel (unzweifelhaft der nördliche von den beiden genannten), der Demeter Euchloos geheiligt (Oed. Col. v. 1600 εὐχλόου Δήμητρος προσόψιος πάγος). Vgl. über diese und benachbarte Örtlichkeiten Stephani, Reise durch einige Gegenden des nördlichen Griechenland S. 102 f.

Das östliche Athen.

Auf dem Wege vom Prytaneion (s. S. 172) ἐς τὰ κάτω τῆς πόλεως gelangt Pausanias (I, 18, 4) zum Heiligtum des Serapis, welches die Athener dem König Ptolemaios Philadelphos zuliebe errichtet hatten. Durch einige epigraphische Funde werden wir allerdings in die nordöstliche Stadt, die Gegend der neuen Metropoliskirche, geführt, bei deren Fundamentlegung das Fragment einer Inschrift auf einer Kanephore des Serapis und der Isis zum Vorschein kam (C. J. Att. III, 923). Eine andre Basis mit der Weihung an Serapis und Isis (Rangabé ant. hell. 2361 = Ἐφημ. ἀρχ. 1813) stammt gleichfalls aus einer Kapelle am Nordabhange der Burg, eine andre Urkunde, deren erhaltener Teil freilich nur Isis und Os(iris) nennt (C. J. Att. III, 203), aus der Gegend des Turms des Andronikos.

Eine Örtlichkeit in der Nähe (οὐ πόρρω) bewahrte das Angedenken an das Bündnis zwischen Theseus und Peirithoos; (beim Theseion hiefs nach Plut. Thes. 27 eine Stätte ὁρκωμόσιον, welche aber an das Bündnis des Theseus mit den Amazonen erinnern sollte). Bei jenem Platze lag (Paus. I, 18, 5 πλησίον) ein Tempel der Eileithyia, wohl zu scheiden, wenn hier keine Verwirrung vorliegt, von einem zweiten Heiligtum derselben Göttin »in Agrai«. Isaios V, 39 nennt nur τὸ τῆς Εἰληθυίας ἱερόν. Doch ist eine Weihinschrift auf diese Göttin auch bei der Metropolis gefunden worden (Rofs, Demen S. 95 N. 165 = Ἐφ. ἀρχ. 821), andre stammen aus der Gegend östlich von der Burg (C. J. Att. III, 925. 926; vgl. auch C. J. Att. III, 836a; Asklepieion?). Vom Eileithyiatempel geht Pausanias zum Heiligtum des Zeus Olympios, dem Olympieion, über, dessen Lage und Ruine wohl bekannt sind. (Vgl. Stuart und Revett, Altert. von Athen III, 10 Taf. 7—10; Ἐφ. ἀρχ. 1862 S. 26 mit Plan; Curtius, Erl. Text S. 47, Atlas von Athen Bl. X.) Diese uralte Kultusstätte des Zeus, auf welcher der Sage nach schon Deukalion ein Heiligtum gründete (Paus. I, 18, 1; vgl. Thukyd. II, 15), begann zuerst Peisistratos durch die Architekten Antistates, Kallaischros, Antimachides und Porinos mit einem grofsartigen Tempel auszuschmücken (Arist. polit. V, 11; Vitruv. VII praf. 15). Nur der gewaltige Unterbau scheint fertig geworden zu sein; dann blieb das Werk gegen 350 Jahre liegen, bis der König von Syrien, Antiochos IV Epiphanes (175—164), dem römischen Baumeister Cossutius die Fortführung übertrug; damals wurde die Cella, umgeben von einem Dipteros korinthischer Säulen, fertig (Vitruv a. a. O.; Athen. V, 194a; Livius XLI, 20, 8 u. a. m.). Nach des Königs Tod stockte der Bau von neuem, auch im halbvollendeten Zustande, welcher allmählich sprichwörtlich wurde, ein Gegenstand der Bewunderung (Ps.-Dikaiarch I, 1; vgl. Plut. Solon 32; Lucian Ikaromenipp. 24). Nach der Einnahme Athens (86 v. Chr.) entführte Sulla Säulen vom Olympieion (ältere oder erst vorgearbeitete?), zum Bau des capitolinischen Jupitertempels (Plin. H. N. XXXVI, 6 § 45). Ein Plan der den Römern befreundeten und verbündeten Könige, das Olympieion auszubauen und dem »Genius des Augustus« zu weihen, ist vielleicht nicht einmal zu den ersten Anfängen gediehen (Sueton August. 60). Erst dem Kaiser Hadrian war es vergönnt, das grofse Werk 650 Jahre nach seiner Begründung zum Abschlufs zu bringen und das auf das prachtvollste hergerichtete Heiligtum mit dem goldelfenbeinernen Kultbilde des Gottes einzuweihen (Paus. I, 18, 6; Cass. Dio LXIX, 16; Philostr. vit. Soph. I, 25, 3).

Wann die Zerstörung des gröfsten Teiles des Tempels vor sich ging, ist unbekannt. Cyriacus von Ancona (gegen Mitte des 15. Jahrhunderts) zählte

noch 21 Säulen (Epigr. p. Illyr. 11), nach Babin (in seinem Brief von 1672 § 15, s. Wachsmuth, Athen S. 759) wufste die Tradition noch von 26 Säulen zu berichten, zu seiner Zeit existierten nur noch 17; so viele sahen auch Stuart und Revett (1751—53); gegen 1760 wurde die westlichste, alleinstehende Säule auf Befehl des Woywoden zu Kalk gebrannt; im Jahre 1852 warf ein Orkan die mittlere der drei isolierten Säulen um, die noch heute, in ihre Trommeln aufgelöst, der Länge nach am Boden liegt. Es stehen somit noch 15 Säulen mit Teilen ihres Gebälkes auf dem gewaltigen, über 200 m langen, 130 m breiten Unterbau, welcher sich nach Osten (bis über 4,50 m), nach Süden (bis gegen 3,50 m) und nach Westen (wo er stark zerstört ist) über dem zum Ilisos abfallenden Niveau erhebt. Derselbe ist mit bossierten Kalksteinquadern verkleidet und wird in Zwischenräumen von je 5,57 m durch Strebepfeiler verstärkt; ihnen entspricht im Innern (nach Sempers Untersuchungen) ein Netz von Gurtbögen (die also ein System von Cellen, sog. favissae herstellen). Die Ausdehnung des Unterbaues stimmt zu der Angabe des Pausanias (18, 6), dafs der Peribolos des Tempels ungefähr vier Stadien betragen habe.

Dieser selbst war ein über 120 m langer, 54 m breiter Dipteros Dekastylos korinthischer Ordnung (vgl. Vitruv VII, Praef. 15) mit dreifachen Säulenreihen am Pronaos und Opisthodom, zu denen noch je vier zwischen den Anten der Cella kommen (also im ganzen etwa 126 Säulen). Die erhaltenen Säulen gehören der Südostecke und der inneren südlichen Langseite an. Ihr Durchmesser, wegen der Entasis ungleich, erreicht 2 m, ihre Höhe mit Kapitäl und Basis 20,16 m. Ersteres, 2,50 m hoch und oben 3 m breit, ist aus zwei Teilen (unten Akanthoskelch, oben Voluten) gearbeitet. Die Interkolumnien betragen 2,92 m. Die Architrave, welche über 6 m Länge erreichen und 2,25 m Höhe haben, sind der Breite nach aus je drei parallel gelegten Blöcken zusammengesetzt.

Der ganze Peribolos war (nach Pausanias) erfüllt mit Bildwerken, meist des Hadrian, welche die griechischen Städte einzeln geweiht hatten (eine Anzahl von Basen mit den Inschriften ist erhalten); die Kolossalstatue desselben Kaisers hinter dem Tempel war von den Athenern gestiftet worden. Aufserdem erwähnt der Perieget (18, 7) einen altertümlichen Zeus aus Erz, die Bronzestatue des Isokrates auf einer Säule (deren Aufstellung beim Olympieion auch anderweitig, vit. X orr. 839 b, bezeugt ist), Perser aus phrygischem Marmor, die einen ehernen Dreifufs trugen.

Dagegen mufs das Heiligtum des Kronos und der Rhea und das Temenos der Ge Olympia, welche in demselben Zusammenhang (18, 7) vorkommen, schon aufserhalb des eigentlichen Peribolos von vier Stadien gelegen haben. Ersteres erstreckte sich bis zum Ilisos, wo ihm jenseits das »Metroon in Agrai« benachbart war (Bekk. anecd. gr. I, 273, 20 Κρόνιον τέμενος· τὸ παρὰ τὸ νῦν Ὀλύμπιον μέχρι τοῦ μητρῴου τοῦ ἐν Ἄγρᾳ [so statt ἀγορᾷ]; Wachsmuth, Rhein. Mus. XXIII, 17). Das altertümliche Heiligtum der Ge Olympia (Thukyd. II, 15) lag nach Plut. Thes. 27 bereits in der Nähe einer Grabstele der Amazone Antiope, welche Pausanias (I, 2, 1) beim Eintritt in die Stadt vom Phaleron aus, d. h. beim itonischen Thore (Plat. Axioch. 364 d) erwähnt (s. S. 149). Hier in einem Erdspalt des niedrig gelegenen Terrains soll sich die deukalionische Flut verlaufen haben (Paus. I, 18, 7); Deukalion selber war in der Nähe des Zeustempels bestattet (18, 8).

Von der Reihe der übrigen Hadrianischen Bauten in Athen, welche Pausanias beim Olympieion noch anhangsweise nennt (18, 9), dem Tempel der Hera und des Zeus Panhellenios, dem Pantheon, der bewunderten Säulenhalle mit der Bibliothek, dem Gymnasion vermögen wir nur das letztere bestimmter zu lokalisieren (s. S. 169); das meiste wird im Osten Athens, der eigentlichen Hadriansstadt zu suchen sein. Die Existenz und die Lage eines »neuen« Hadrianischen Athen, welches auf die Anregung des Kaisers hin entstand, wird monumental bezeugt durch die Inschrift des von den Athenern ihm zu Ehren vor der Nordwestecke des Olympieionbezirkes errichteten Thorbogens, des sog. Thores des Hadrian (Stuart und Revett, Altert. von Athen II, 400 f. Lfg. X Taf. 10; Lfg. XI Taf. 6; s. die nähere architektonische Beschreibung in dem Art. »Baukunst« unter Hadriansthor). Auf der Ostseite liest man (C. J. Att. III, 402): Αἵδ' εἴσ' Ἀδριανοῦ καὶ οὐχὶ Θησέως πόλις, auf der Westseite: Αἵδ' εἴσ' Ἀθῆναι Θησέως ἡ πρὶν πόλις· (ungenau wiedergegeben im Scholion zu Aristid. Panath. III, 201, 32; Dindf.).

Die Vermutung, dafs die schräge Lage des Thores nicht frei gewählt sei, sondern eine alte Grenzlinine (die Mauerflucht der vorthemistokleischen Stadtbefestigung?) bezeichne, mufs ganz dahingestellt bleiben. Übrigens haben auch Fundamentgrabungen in der nördlichen Verlängerung des Thores, jenseits der heutigen Strafse, keinerlei Spuren ergeben, welche diese Annahme unterstützen könnten.

Wir wollen gleich bemerken, dafs für gröfsere Monumentalbauten im östlichen Athen, welche auf diese Epoche bezogen werden können, vornehmlich einige im königlichen Schlofsgarten verstreute Reste in Betracht kommen. So rühren die Fundamente, welche die Ostgrenze des Parkes in der Mitte schräg (nach Nordwest) durchschneiden, meines Erachtens nicht von der Stadtmauer, sondern teils von einer Wasserleitung, teils aber von einem

gröfseren Gebäude her (dessen nordwestliche Ecke übrigens erkennbar ist). Ebensowenig vermag ich den südöstlich im Treibhause aufgedeckten, wiederum von der Leitung begrenzten Mauerzug, als Rest der Befestigung anzuerkennen (vgl. Curtius, Att. Stud. S. 69; Bull. d. Inst. 1850 S. 118 f.). Dazu kommen an der erwähnten Stelle des Schlofsgartens verschiedene Säulentrommeln (1,10—1,30 m im Durchmesser); auch ein grofses korinthisches Kapitäl (Durchm. 1,45 m, Höhe 0,75 m). Ähnliche Reste liegen im südlicheren Teile des Gartens; mehrere Epistylblöcke und Gesimsstücke, sowie korinthische Säulentrommeln (von 0,85 und 0,53 m im Durchmesser).

Namentlich aber verkündet das östliche Athen in mancherlei Überresten von Mosaikfufsböden sowie Bäderanlagen die Stadt des Hadrian (vgl. Göttling, Ges. Abhandl. II, 171; Arch. Anz. 1861 S. 79). Von ersteren, welche meist römischen Villen angehört haben mögen, findet sich das reichste und ausgedehnteste Beispiel im nordöstlichen Teile des Schlofsgartens, ein andres bei der bearbeiteten Felspartie am südöstlichen Halbrund desselben (vgl. Bull. d. Inst. 1846 p. 178), ein drittes jenseits des Ilisos bei der Kapelle des Hag. Petros Stavroménos.

Eine gröfsere Thermenanlage ist vor allem nordöstlich vom Olympieion beim neuen Ausstellungsgebäude zu Tage getreten (vgl. Arch. Ztg. 1873 S. 114; Ἐφημ. ἀρχ. II, 150; Revue archéol. XXVI, 50 mit Plan). Nicht minder ausgedehnt mufs die Anlage gewesen sein, welche sich nordwestlich davon unterhalb des Gartens der russischen Kirche hinzieht. Man betritt auf herabführenden Stufen einige gewölbte unterirdische Gänge. Vgl. über die Ausgrabungen des Archimandriten (1852—56) Ἐφημ. ἀρχ. S. 1449 f. mit Plan. Über ein andres, jetzt zerstörtes βαλανεῖον hinter dem königlichen Garten s. Πρακτικά 1874 S. 33 und 37 f.

Wieder anknüpfend an den Tempel des olympischen Zeus (μετὰ I, 19, 1) nennt Pausanias das ἄγαλμα Ἀπόλλωνος Πυθίου. Wir kennen indes das Pythion als heiliges Temenos und sind auf Grund neuerer Funde über die Lage desselben genauer unterrichtet (vgl. E. Curtius, Über das Pythion in Athen, Hermes XII, 492 f.). Danach lag es (aufserhalb der alten Stadtmauer, Strab. IX, 404) südwestlich vom Olympieion beim Ilisos, eine Richtung, welche Pausanias bereits mit der Erwähnung des Heiligtums der Ge Olympia (s. S. 178) eingeschlagen hatte. Mit diesem und dem Olympieion zusammen erwähnt es bereits Thukyd. II, 15 als Beispiel für älteste, südwärts der Burg gelegene Stiftungen. Peisistratos hat dasselbe zuerst reicher ausgestattet (Phot. Suid. s. v. Πύθιον), nach Hesych. s. v. ἐν Πυθίῳ χέσαι auch ein Tempelgebäude errichtet. Sein Enkel Peisistratos, der Sohn des Hippias, weihte darin während seines Archontats einen Altar, dessen Aufschrift Thukydides (VI, 54) bewahrt hat. Diese Kranzplatte des Altars, mit der Inschrift und lesbischem Kyma geziert, ist bis auf ein Mittelstück im Jahre 1877 an der bezeichneten Stelle aufgefunden worden, eine der interessantesten Entdeckungen dieser Art, welche in neuerer Zeit auf dem Boden Athens gemacht worden sind: C. J. Att. I, 373 e:

Μνῆμα τόδε ἧς ἀρχῆς Πεισίσ[τρατος Ἱππίου] υἱός
θῆκεν Ἀπόλλωνος Πυθίου ἐν τεμένει.

Schon vorher hatten andre Inschriftenfunde die Lage des Pythion an jener Stelle mir und andern wahrscheinlich gemacht (Πρακτικά 1873 S. 25). Über die Aufstellung von Thargeliondreifüfsen daselbst vgl. auch Isaios V, 41; Plato, Gorg. 472 a; C. J. Att. I, 422.

Nach Strabo (IX, 404) lag auf der (Stadt-) Mauer zwischen Pythion und Olympieion ein Altar (ἐσχάρα) des Zeus Astrapaios, bei welchem die Pythaisten Blitzzeichen vom Harma, einer Stelle des Parnesgebirges, her erwarteten.

Neben dem Pythion erwähnt Pausanias (a. a. O.) ohne nähere Lokalbezeichnung das Heiligtum des Apollo Delphinios (und der Artemis Delphinia, Pollux VIII, 119); dazu die Anekdote, wie Theseus, als er unbekannt die Stadt betrat, durch den Spott der Bauleute des Tempels gereizt, einen Wagen bis über die Höhe des Daches schleuderte. Mit Theseus und Aigeus ist das Delphinion auch sonst noch mannigfach verflochten: Theseus wird bei dem von Aigeus gegründeten Gerichtshof ἐπὶ Δελφινίῳ vom (gerechten) Morde der Räuber und der Pallantiden gereinigt; derselbe legt im Delphinion vor seiner Abfahrt nach Kreta die ἱκετηρία nieder (Plut. Thes. 18, was gewifs als verbindlich für spätere Seefahrergebräuche galt). Aigeus selber wohnte beim Delphinion an einem später umhegten Platze (τὸ περιφρακτόν), und eine Herme, östlich von dem Heiligtum, hiefs die »bei der Thür des Aigeus« (ἐπ' Αἰγέως πύλαις Plut. Thes. 12). Da nun auch sonst das eigentliche Quartier des Theseus am oberen Ilisos im Südosten der Stadt gedacht ist, da die Athener unter seiner Führung ἀπὸ Παλλαδίου καὶ Ἀρδηττοῦ καὶ Λυκείου gegen das Amazonenvolk losstürmen (Kleidemos bei Plut. Thes. 27; vgl. Wachsmuth, Rhein. Mus. 175 f.), da ferner Pausanias gleich darauf (19, 2) zum Heiligtum der Aphrodite »in den Gärten« übergeht, so werden wir auch das Delphinion in der Richtung des letzteren, d. h. jedenfalls östlich vom Olympieion zu suchen haben.

Auch das Palladion, bei welchem Zeus gleichfalls Verehrung genofs (C. J. Att. III, 71, östlich der Burg gefunden III, 273; Rangabé, ant. hell. 819 Z. 4. 12; sein Priester war ein Buzyge), scheint (aufserhalb der Stadtmauer?) in gleicher Gegend angesetzt werden zu müssen. Vgl. die oben angeführte Stelle des Kleidemos. An dem Gerichtshof ἐπὶ Παλλαδίῳ, bei welchem über unfreiwilligen Mord

abgeurteilt wurde, haftete die Legende von dem Palladienraub im Phaleron, wodurch wir gleichfalls an die Südgrenze der Stadt gewiesen werden (Pollux VIII, 118). Später diente der Bezirk des Palladion auch als Unterrichtsstätte der Philosophen (Plut. de exil 14 und Bücheler, Ind. lect. Gryph. 1869/70 p. 15 aus einem herkulan. Papyros, von Kleitomachos).

Das Heiligtum der Aphrodite in den Gärten (Paus. 19, 2; vgl. auch die Schatzurkunden C. J. Att. I, 273 e f Ἀφροδίτης ἐν κήποις) suchen auch wir, wiewohl ein strenger Beweis dafür nicht zu erbringen ist, in der heute noch üppigen, gartenreichen Ilisosniederung oberhalb des Olympieion; nach Plin. N. H. XXXVI, 5, 16 lag es *extra muros;* die Abhänge des Lykabettos, welche sonst allein noch in Betracht kommen könnten, waren schon im Altertum steril (Xen. Oekon. 19, 6). Der Kult dieser Göttin galt (wie Wachsmuth, Athen S. 410 f. auch mir sehr wahrscheinlich gemacht hat) als eine Stiftung des Aigeus, die dann gewifs noch im Bereiche seiner angeblichen Wohnung, östlich vom Delphinion lag (s. oben). Der Tempel besafs eine berühmte Statue der Göttin von der Hand des Alkamenes (Paus. Plin. a. a. O.). Vielleicht befand sich hier auch der rosenbekränzte Eros des Zeuxis (Aristoph. Ach. 991 und Schol.). Aufserhalb des Tempels stand (nach Paus. a. a. O.) eine Herme der Göttin, deren Aufschrift dieselbe als »Aphrodite Urania, die älteste der Moiren« bezeichnete.

Von den »Gärten« geht Pausanias (19, 2) direkt zum Herakleion im Kynosarges über, darin sich Altäre des Herakles, der Hebe (vgl. C. J. Att. III, 370, 370 Priestersitze im Theater Ἥβης), der Alkmene und des Iolaos befanden (vgl. die Schatzurkunde C. J. Att. I, 210 Ἰολέω). Des berühmten Gymnasium thut der Perieget hier so wenig wie bei der Akademie Erwähnung. Das Gymnasium diente den Halbbürgern (Demosth. XXIII, 213), wie auch die Parasiten des Heiligtums aus den νόθοι gewählt wurden (Athen. VI, 234 e). Im Jahre 200 v. Chr. wurde dasselbe durch König Philipp V. von Makedonien bei der Belagerung Athens, wie auch das Lykeion (s. unten), mit Feuer verwüstet (Livius XXXI, 24, 17). Bekanntlich diente das Kynosarges der Philosophenschule des Antisthenes, welche sich nach ihm Kyniker nannte, als Lehrlokal (Diog. Laert. VI, 13, Steph. Bz. 5 v. u. a. m.). Zur Erklärung des Namens, in welchem wenigstens das Wort κύων unverkennbar enthalten ist, tragen die dazu erfundenen Legenden (über den weifsen Hund, welcher Fleisch von dem Altar raubte, als Diomos dem Herakles opferte; s. d. Lexicogr. s. v. Κυνόσαργες, Paus. 19, 3) wenig bei; neuere Versuche sind zusammengestellt und vermehrt bei Wachsmuth, Athen S. 461 Anm. 1.

Das Kynosarges lag aufserhalb des diomeischen Thores, im Gau der Diomeer (s. S. 151), daher τὸ ἐν Διομείοις oder ἐν τῷ Διομέων Ἡράκλειον, s. Harp. s. v. ἐν Δ. Ἡρ. und Athen. XIV, 614 d. Die Diomeer sollen aus Melite herübergewandert sein (Plut. de exil. 6), worauf sich ihr Fest der Metageitnien bezog. Anderseits wird ihr Heros Diomos als Sohn des Kollytos bezeichnet (Steph. Byz. Διόμεια, Hesych. s. v. Διομεῖς). Derselbe galt zugleich als Liebling des Herakles (Schol. Aristoph. Ran. 651).

Vom diomeischen Thore war das Kynosarges »nicht weit entfernt« (Diog. Laert. VI, 13 μικρὸν ἄποθεν τῶν πυλῶν), und zwar auf der Strafse nach dem Gau Alopeke, dessen Stelle ungefähr das heutige, bereits östlich vom Lykabettos gelegene Dorf Ambelokipi einnimmt (vgl. Karten von Attika II, 20 f.); denn nach Herodot (V, 65) lag das Grab des Anchimolios Ἀλωπεκῆσι und zugleich ἀγχοῦ τοῦ Ἡρακλείου τοῦ ἐν Κυνοσάργει. Eine andre Grabstätte, die des Isokrates und seiner Familie, befand sich πλησίον Κυνοσάργους, ἐπὶ τοῦ λόφου ἐν ἀριστερᾷ. Da hiermit lediglich die Höhe oder eine Höhe am Abhang des Lykabettos gemeint sein kann, so wird die Ansetzung des Kynosarges bei dem grofsen Kloster Ton Asomaton ziemlich genau das Richtige treffen, wiewohl dort antike Reste von Bauanlagen bisher nicht ermittelt worden sind. Die erhöhte Lage dieses Punktes, welcher eine freie Aussicht auf das Meer gestattete und ebenso von dort aus sichtbar war, erläutert zugleich den Bericht des Herodot (VI, 116), nach welchem die zum Schutze der Stadt nach der Schlacht von Marathon zurückeilenden Athener beim Kynosarges Posto fafsten, um die Sunion umschiffende Flotte der Perser zu beobachten, worauf diese nach einigem Aufenthalt in der Rhede von Phaleron wieder absegelte.

Über den Lykabettos s. S. 146. Der einzige Aufgang zum Gipfel zog sich vermutlich wie heute von Süden empor.

Es ist schwer auszumachen, ob das kleine Plateau, welches heute die Kapelle des Hag. Georgios einnimmt, irgend ein Heiligtum oder Denkmal getragen habe. Eine schwache Spur, welche Wachsmuth (Athen S. 373 f.) ausnutzt, führt allerdings darauf, dafs es Grammatiker gab, welche den altertümlichen Namen Γλαυκώπιον ὄρος (mit Heiligtum der Athena Glaukopis) nicht wie andre auf die Akropolis (Etym. M. s. v. Γλαυκώπιον Eustath. ad Odyss. 1451, 52), sondern auf den Lykabettos bezogen (Etym. M. s. v. Γλαυκῶπις· . . . ἢ ἀπὸ τοῦ Γλαυκωπίου ὄρους, ὃ Λυκαβηττὸς καλεῖται). Dieser nach dem Zeugnis des Apollodor (bei Strabo VII, 299) kontroverse Name, welcher auch in der Hekale des Kallimachos vorkam, wird auffallenderweise von den Scholiasten zur Erklärung eines Ausdruckes des Euripides (Hippolyt. 30): πέτραν παρ' αὐτὴν Παλλάδος verwandt, wo Phaedra

das Heiligtum der Aphrodite beim Hippolytos gegründet haben soll. Da aber für mich wenigstens kein Zweifel besteht, dafs der Dichter mit jenem Ausdruck die Akropolis selber gemeint hat, an der ja auch das Heroon des Hippolytos lag (Paus. I, 22, 1) und somit (was Diodor. IV, 62 bestätigt) eben auch das Heiligtum der Aphrodite ἐφ' Ἱππολύτῳ, so ist es mir nicht denkbar, dafs einigermafsen gut instruierte Erklärer mit Glaukopion etwas andres als ein Synonym für Akropolis bezeichnen wollten; ob es gerade die Euripidesscholiasten als ein solches erkannten, oder dasselbe, was wahrscheinlicher, für einen besonderen Lokalnamen hielten, ist für den Thatbestand gleichgültig.

Eine wichtige Rolle spielte die Kette der Turkovuni mit dem Lykabettos als Vermittler des Wasserbedarfs, welchen Athen vermutlich schon seit dem 5. Jahrhundert vorzugsweise aus den am Fufse des Pentelikon gelegenen Quellen bezog. Spuren alter Leitungen ziehen sich auf der Nord- wie auf der Südseite an die Abhänge des Lykabettos heran.

(Über das gesamte System der »antiken Wasserleitungen Athens« vgl. jetzt die Untersuchungen von E. Ziller, Mitt. d. Inst. II, 107 f., über die vom Lykabettos ausgehenden S. 120 f. und Karten von Attika II, 19 f. 33 f.)

Insbesondere wichtig ist die heute wieder in Betrieb gesetzte unterirdische Leitung, welche sich in ihrem letzten Teile am Südwestfufs des Berges, oberhalb Asomaton (Kynosarges), hinzieht, um dann (etwa 130 m südwestlich unter dem Gipfelpunkt) in ein grofses Reservoir zu münden. Auf dieser Strecke ist der unterirdische Kanal in den ziemlich wasserfesten Fels gehauen; Luftschachte im Abstande von 33 zu 37 m begleiten denselben und machen seinen Verlauf äufserlich kenntlich. Das Reservoir zeigt noch heute an der südlichen Schmalseite des Unterbaues Basisreste nebst den Säulenbasen eines monumentalen Fassadenbaues, dessen Schicksale wir durch verschiedene Jahrhunderte bis zu seinem ursprünglichen Zustande zurückverfolgen können. Er bezeichnet den Abschlufs des von Hadrian begonnenen und von Antoninus beendigten Werkes einer Neuversorgung Athens, besonders der Hadriansstadt, mit Wasser. Stuart und Revett (Altert. von Athen II, 425 f.; Atlas Lfg. XI Taf. 7—10) sahen noch zwei aufrecht stehende ionische Säulen mit Resten des Epistyls und der Inschrift (s. unten) darüber; Cyriacus von Ancona (vgl. die Kopie seiner Zeichnung bei Laborde, Athènes I, 33) sah und zeichnete noch das vollständige, wenn auch schon geborstene Portal. Erst im Jahre 1778, als die Türken gegen die räuberischen Albanesen rasch eine neue Stadtmauer aufrichteten, wurden alle aufrecht stehenden Reste abgetragen. Ein Stück des Architravs mit der Hälfte der Inschrift kam sodann 1835, als man die türkische Ringmauer wieder beseitigte, in die kleine Antikensammlung des kgl. Schlofsgartens (vgl. Arch. Anz. 1861 S. 179).

Der ganze Aufbau, welcher eine Breite von 14 bis 15 m hatte, erhob sich auf vier unkannelierten ionischen, über 6 m hohen Säulen. Das mittlere und breiteste Interkolumnium (von beinahe 4 m) war mit einem Bogen überspannt, welcher den horizontalen, mit Zahnschnittgesims gekrönten Epystil in zwei gleiche Hälften teilte. Die Widmungsinschrift (s. oben), deren einzelne Zeilen sich von der linken (erhaltenen) Hälfte auf die rechte fortsetzte, lautet (C. J. Lat. III, 549): *Imp. Caesar T. Aelius [Hadrianus Antoninus]| Aug. Pius Cos. III Trib. Pot. II P. P. aquaeductum in novis [Athenis coeptum a divo Hadriano patre suo]| consummavit [dedicavitque].*

Von hier aus wurde das Wasser der Hadrianischen Leitung auf Bogenträgern in die Stadt geführt. Noch auf dem Plan der französischen Kapuziner aus dem 17. Jahrhundert (s. Laborde, Athènes I, 78) sieht man auf der Strecke zwischen Lykabettos und Olympieion drei Stücke derselben in einer Flucht (vgl. auch den Wiener Anonymus § 9). Als Rest eines Pfeilers dieser Leitung habe ich bereits früher (Karten von Attika II, 34 Anm.) ein Mauerstück südöstlich vor dem Schlofsgarten bezeichnet, welches man gewöhnlich zur alten Stadtbefestigung gerechnet hat (s. oben S. 147).

Auch aus der nördlichen Gegend, an der Westseite des Lykabettos, kam ein Aquädukt in die Stadt, von welchem sechs Bogen auf dem erwähnten Plan der Kapuziner und bei Guillet (Laborde, Athènes I, 228) unter N. 21 gezeichnet sind (vgl. denselben Anonymus a. a. O.); dies mufs ein Teil der gleichfalls römischen, bei Ziller (a. a. O.) sog. Kephisiawasserleitung sein, von welcher am Westabhang der Turkovuni noch heute mehrere Bogen und Pfeiler erhalten sind (vgl. Karten von Attika II, 34 f., auch S. 20).

Über eine, wie es scheint, unvollendete Stollenanlage, welche an der Westseite des Lykabettos mit zwei Kanälen horizontal in das Gestein hineinführt, s. Ziller, Mitt. d. Inst. II, 128 und Taf. IX. In der Nähe ein gespaltener Felsblock, nach seiner charakteristischen Form gewöhnlich »Froschmaul« genannt.

Nach dem Kynosarges nennt Pausanias (I, 19, 3) das Lykeion mit dem Heiligtum des Apollo Lykeios. Wir kennen dasselbe aufserdem als das dritte berühmte vorstädtische Gymnasion (neben Akademie und Kynosarges).

Das Lykeion lag nach dem Ilisos (und Eridanos s. unten) zu (Strab. IX, 400 ὁ Ἰλισσός . . . ἐκ τοῦ ὑπὲρ τῆς Ἄγρας καὶ τοῦ Λυκείου μερῶν vgl. p. 397); es wird mit der jenseitigen Agraigegend (Strab. a. a. O. und unten), sowie mit dem ebenda gelegenen Ardettos (Plut. Thes. 27 ἀπὸ Παλλαδίου καὶ Ἀρδηττοῦ καὶ Λυκείου s. oben S. 152 u. 184) zusammengestellt, lag aber noch auf dem rechten Ilisosufer, da

Pausanias den Flufs erst I, 19, 6 überschreitet. Man konnte von der Akademie an der Aufsenseite der Stadtmauer direkt zum Lykeion gehen (Plato Lysis 203a). Vom Lykeion führte ein breiter Weg ὁ ἐκ Λυκείου δρόμος (Xenoph. Hell. II, 4, 27; vgl. dens. Hipparch 3, 6) auf ein Stadtthor zu, welches nach Strabo (IX, 397: ἐκτὸς τῶν Διοχάρους καλουμένων πυλῶν πλησίον τοῦ Λυκείου) das Thor des Diochares gewesen sein mufs.

Alle diese Angaben erweisen zunächst die Lage des Lykeion am Nordabhang des oberen Ilisoslaufes etwa auf der Linie zwischen Kynosarges und dem Stadion (s. d. Karte). Gewöhnlich sucht man es jetzt südlich gegenüber dem Kynosarges an der Stelle des heutigen Priesterseminars Rizareion. Indes wurde diese Gegend ja durch das eigentliche Westthor Athens, das diomeische, mit der Stadt verbunden; man müfste somit für den schmalen Landstrich zwischen den Südabhängen des Lykabettos und dem Ilisos zwei Thore und zwei Parallelstrafsen annehmen. Näher liegt daher meines Erachtens die Annahme, dafs der Weg vom »Thor des Diochares« südöstlich nach der jenseitigen Ilisosgegend geführt habe, wo sich wichtige Strafsen nach den Steinbrüchen des Hymettos und der westlich vom Gebirge ausgedehnten Landschaft verzweigten (vgl. Karten ven Attika II, 20). Für niedriges Terrain vor dem diocharischen Thor sprechen auch aufser den von Strabo (IX, 397) erwähnten Quellen die Angaben eines Inschriftfragmentes (Verpachtungsurkunde C. J. Att. II, 1056), welche eine der Athena geheiligte Wiese und ein Bad nennen: Z. 6 f. Ἀθηνᾶς τέλμα πρὸς ταῖς ... | ταῖς παρὰ τοῦ Διοχάρους ... | [καὶ?] βαλανεῖον. Diese Erwähnungen würden dahin führen, das Lykeion etwas näher der Stadt zu rücken, wodurch zugleich für die mehrfach bezeugten militärischen Übungen mehr ebene Fläche gewonnen würde (vgl. Xenoph. a. a. O.; Aristoph. Pax 353; ebenda hatte auch der Polemarch sein Amtslokal Suid. s. v. ἄρχων, Bekker anecd. gr. I, 277; Hesych. s. v. Ἐπιλύκιον).

Bereits in die älteste Stadtgeschichte verflochten (Plut. Thes. 27) finden wir das Lykeion als Heiligtum des Apollo Lykeios (des »Lichtgottes«, vgl. C. J. Att. III, 292 ἱερέως Ἀπόλλωνος Λυκήου, nicht des Wolfsgottes, den das Scholion zu Demosth. XXIV, 14 etymologisierend herbeizieht; vgl. die ebenso unrichtige Namenserklärung des benachbarten Lykabettos von λύκος, statt vom Stamme λυκ, bei Hesych. s. v. und Schol. Plat. Krit. 112a). Nach Lucian, Anachars. 7 war der Gott daselbst dargestellt als ἀναπαυόμενος, an eine Säule gelehnt, in der Linken den Bogen, während der rechte Arm (nach Art des »Apollino« in Florenz und anderer Repliken) über das Haupt geschlagen war. Das Gymnasium soll nach Theopomp eine Stiftung des Peisistratos, nach Philochoros vielmehr des Perikles gewesen sein (Harpocr. Suid. s. v. Λύκειον). Dann hat Lykurg daselbst offenbar sehr umfassende Neubauten vorgenommen (vit. X orr. 841c heifst es sogar τὸ ἐν Λυκείῳ γυμνάσιον ἐποίησε, vgl. Paus. I, 29, 16; in dem Ehrendekret des Stratokles C. J. Att. II, 240, Fragm. 2 Z. 8 τὸ γυμνάσιον τὸ κατὰ Λύκειον κατεσκεύασεν), ferner eine Palästra errichtet und neue Baumpflanzungen hinzugefügt (vit. X orr. a. a. O. καὶ ἐφύτευσε καὶ τὴν παλαίστραν ᾠκοδόμησε); vor der Palästra stellte derselbe dann auch eine Tafel auf, welche ein Verzeichnis aller seiner öffentlichen Leistungen enthielt (vit. X orr. 843 f.). Wie das Kynosarges wurde 200 v. Chr. auch das Lykeion durch Philipp V. von Makedonien in Brand gesteckt (s. oben; Liv. XXXI, 24 § 17); ebenso liefs Sulla bei seiner Belagerung Athens 86 v. Chr. die Bäume der Akademie wie des Lykeion fällen.

Das Lykeion war das berühmte Schullokal des Aristoteles uud der Peripatetiker (Diog. Laert. V, 2; Cic. Qu. acad. I, 4, 17), welche übrigens schon seit Theophrast eigne, mit Musenheiligtum, Hallen u. s. w. ausgestattete Grundstücke in dessen Nähe erworben zu haben scheinen (Diog. Laert. V, 39, 51 f.).

Nachdem Pausanias (19, 4) ὄπισθεν τοῦ Λυκείου, d. h. wohl östlich, den Ilisos aufwärts, das Grabmal des Königs von Megara Nisos erwähnt hat, nennt er den Ilisos und dessen Nebenflufs Eridanos (19, 5). Dem ersteren begegnete er ja unzweifelhaft auf seinem Wege, da er ihn gleich darauf überschreitet (19, 6), aber auch die Einmündung des Eridanos sind wir berechtigt, an derselben Stelle zu suchen. Strabo (IX, 397) verteidigt einen älteren Epiker, nach welchem einst die athenischen Jungfrauen das »reine Nafs des Eridanos« geschöpft hätten (»καθαρὸν γάνος Ἠριδανοῖο«, gewifs des durch den Eridanos verstärkten Ilisos selber), mit der Bemerkung: εἰσὶ μὲν νῦν αἱ πηγαὶ καθαροῦ καὶ ποτίμου ὕδατος, ὥς φασιν, ἐκτὸς τῶν Διοχάρους καλουμένων πυλῶν πλησίον τοῦ Λυκείου. Anderseits läfst Plato sein Urathen »bis zum Eridanos und Ilisos« reichen, so dafs Pnyx und Lykabettos die äufsersten Grenzen der Stadt gebildet hätten. Den Eridanos erkennen auch wir in dem jetzt freilich meist wasserlosen bedeutendsten Flufsbette, welches auf der linken Seite des Ilisos südlich vom Kynosarges mündet und dem reichen Quellgebiet des mittleren Hymettos entstammt, wo im Altertum das berühmte Heiligtum der Aphrodite mit der Heilquelle κύλλου πήρα (Suid. Phot. s. v.) lag. (Heute das Kloster Kaesariani; s. das Nähere Karten von Attika II, 18 f. 24 f. Diese schon seit Leake, Demen von Attika S. 9 bestehende Ansetzung des Eridanos bekämpft Wachsmuth in einem besonderen Exkurse: die Stadt Athen S. 365 f.; derselbe möchte vielmehr einen ganz unbedeutenden, vom Lykabettos herabkommenden

Wasserrifs für den Eridanos erklären, da er seiner Meinung nach auf der rechten Seite des Ilisos gemündet haben müsse.)

Mit dem Ilisos verbindet Pausanias (19, 5) die Aufzählung einiger am Flufs gelegenen denkwürdigen Stätten und Kulte: der Örtlichkeiten, wo Boreas die Oreithyia raubte, wo Kodros fiel, und ein Heiligtum der Musen am Ilisos. Dafs Pausanias dabei bis zu einem gewissen Grade den topographischen Zusammenhang gewahrt hat, beweist für die Stätte des Oreithyiaraubes (wo die Athener auch einen Altar des Boreas errichteten, Herod. VII, 189 u. Plato a. anzuf. O.) die Ansetzung Platos (Phaedr. 229 b): ᾗ πρὸς τὸ τῆς Ἄγρας (d. i. dem Heiligtum der Artemis Agrotera) διαβαίνομεν, offenbar ein ganz bestimmter Übergang, welchen auch Pausanias gleich darauf (19, 6) benutzt: διαβᾶσι δὲ τὸν Εἰλισσὸν χωρίον Ἄγραι καλούμενον καὶ ναὸς Ἀγροτέρας Ἀρτέμιδος. Diese Stelle ist nun keinesfalls auf die Stadionbrücke zu beziehen (s. unten S. 185 und Wachsmuth, Athen S. 236 f.), sondern weiter oberhalb zu suchen, am natürlichsten in der Fortsetzung des Weges, welchen wir (oben S. 182) vom Diocharesthor am Lykeion vorbei den Ilisos überschreiten liefsen. Der Kodrosplatz und das Musenheiligtum wird dann (als Exkurs betrachtet) auf dem rechten Ufer zwischen dem eigentlichen Übergang nach Agrai und der späteren Stadionbrücke anzunehmen sein. Kodros wurde unerkannt vor dem Thore getötet (Lykurg I, 86 κατὰ τὰς πύλας ὑποδύντα . . . πρὸ τῆς πόλεως). Unklar bleibt, in welchem Verhältnis dazu die beim Lysikratesdenkmal gefundene Inschrift steht (auf einem Kalksteinblocke C. J. Att. III, 943): Κόδρου τοῦτο πέσημα Μελανθείδαω [ἄνακτος] ξεῖνε, τὸ καὶ μεγάλην Ἀσίδα (d. i. Attika) τειχίσατ[ο] σῶμα δ' ὑπ' ἀκροπολῆι φέρων τάρχυσεν [Ἀθηνέων] λαός, ἐς ἀθανάτους δόξαν ἀειράμε[νος]. Das Musenheiligtum (s. auch Steph. Byz. s. v. Ἰλισός· ποταμὸς τῆς Ἀττικῆς, ἐν ᾧ τιμῶνται αἱ Μοῦσαι Ἰλισίδες, ὡς Ἀπολλόδωρος) war ja schwerlich ein Tempel; sehr unsicher ist deshalb die bereits von Spon aufgestellte, vielfach geteilte Vermutung, dafs die zeitweise durch eine Überschwemmung blofsgelegten, schon zu Stuarts Zeiten wieder verschwundenen Grundmauern eines kreisförmigen Gebäudes 50 Schritt oberhalb der Stadionbrücke auf jenes Heiligtum zu beziehen seien (Spon, voyage II, 126; die Lokalangabe wird richtig sein; die widersprechenden Ansetzungen bei Wheler, Fanelli, auf dem Plan der Kapuziner und Guillets vgl. Wachsmuth, Athen S. 235 Anm. 3, S. 736 Anm. 1 beruhen wohl einfach auf Verwechslung mit den Resten einer altbyzantinischen Kirche, welche zum Teil noch heute auf der Ilisosinsel, südöstlich vom Olympieion vorhanden sind und ein unterirdisches Grabgewölbe mit Spuren eines achtseitigen, einst gewifs mit einer Kuppel überdachten Aufbaus zeigen).

Unter den ἄλλοι θεοί, deren Verehrung am Ilisos Pausanias im allgemeinen bezeugt, sind ohne Zweifel die ländlichen Kulte des Pan und der Nymhpen, der Flufs- und Erdgottheiten zu begreifen, welche an den idyllischen, grotten- und baumreichen Abhängen des Flusses (vom Eridanos bis zum Olympieion herab), vorauszusetzen wären, auch wenn wir nicht ausdrückliche Zeugnisse für dieselben besäfsen. Die Nymphen, Acheloos, Pan »und die anderen Götter« nennt Plato bei der Quelle unter der berühmt gewordenen Platane am Ilisosbett (Phaedr. 230 b νυμφῶν τε τίνων καὶ Ἀχελόου ἱερὸν ἀπὸ τῶν κορῶν τε καὶ ἀγαλμάτων ἔοικεν εἶναι und am Schlufs S. 279 b ὦ φίλε Πάν τε καὶ ἄλλοι ὅσοι τῇδε θεοί). Die Platane stand (nach demselben, S. 229 B) 2—3 Stadien oberhalb des Boreasaltars und des Übergangs nach Agrai (s. oben), also wohl nahe dem Einflufs des Eridanos, unterhalb der Kapelle Hag. Georgios beim Rizareion. (Zu scheiden davon ist natürlich die stattliche Platane im Lykeion, Theophr. H. plant. I, 11: ἥ γε οὖν ἐν τῷ Λυκείῳ ἡ πλάτανος ἡ κατὰ τὸν ὀχετὸν ἔτι νέα οὖσα περὶ τρεῖς καὶ τριάκοντα πήχεις ἀφῆκεν).

Ein anderes nicht wenig interessantes Denkmal für die am Ilisos gepflegten Naturkulte bildet das im Jahre 1759 im Stadium gefundene, jetzt im Berliner Museum aufbewahrte Relief Nani (Paciaudi, Mon. Pelopon. I, 207; Millin, Gal. myth. Taf. 81 N. 327) mit der Weihinschrift C. J. Gr. I, 455: οἱ πλυνῆς Νύμφαις εὐξάμενοι ἀνέθεσαν καὶ θεοῖς πᾶσιν (es folgen 11 Namen von Metöken und Sklaven, vgl. Leake, Topogr. von Athen Anh. VI S. 349 f.). Die Gottheiten sind in der oberen Reihe (v. r.): der syrinxblasende Pan, die drei Nymphen von Hermes geführt; das Haupt des Flufsdämon (Acheloos, s. oben Phaedr. a. a. O.), unten rechts von einem Altar Demeter und Kore, links ein unbekannter Heros mit seinem Pferde.

Übrigens genofs der Ilisos selber Heroenverehrung, wie die Fragmente der Schatzmeisterurkunden (C. J. Att. I, 210. 273 e, f: Ἰλισοῦ) erweisen. Pausanias überschreitet den Ilisos (19, 6) an der vorbezeichneten Stelle (oben S. 183), von wo aus der Weg, wie auch Plato (s. ebdas.) bezeugt, zum Heiligtum der Artemis Agrotera führte (vgl. auch C. J. Att. I, 210 Z. 8, bei Plato vielleicht Ἀγραία; s. Eustath. ad Il. B 361, 36; danach hiefs angeblich das ganze Gebiet Ἄγρα oder Ἄγραι, s. oben S. 152). Die bisher aufgestellllten Vermutungen über die Lage jenes Tempels sind wenig gegründet. Bei der Kapelle des Hag. Petros Stavroménos (Spon und Wheler) deutet die oben S. 179 erwähnte römische Mosaik lediglich auf eine römische Villa und die »antiken Reste« im Felde, jenseits des östlich vom Stadium vorbeiführenden Weges, sind teils zusammengeschleppt, teils bilden reihenweise aufgepflanzte, doch keineswegs ein Viereck umschliefsende Konglomeratsteinblöcke die in

Attika so gewöhnlichen Grenzmarken für Grabanlagen oder andre kleine Parzellen (vgl. Karten von Attika II, 25). Eher könnte man die Tempelstätte bei der südwestlich davon, schon in der eigentlichen Hügelgegend gelegenen Kapelle des Hag. Elias suchen, wiewohl wir auch dort durch antike Spuren nicht weiter unterstützt werden. Pausanias erwähnt ein Kultbild der Göttin mit dem Bogen in der Hand. Am 6. Boedromion wurde ihr eine kriegerische Pompe gefeiert und ein Opfer von 500 Ziegen dargebracht zur Erinnerung an den Sieg bei Marathon, doch wohl in Anlehnung an ein älteres Fest (vgl. Plut. de malign. Herod. 26 und zahlreiche Ephebeninschriften; A. Mommsen, Heortologie S. 211 f.).

In der Nähe lag der Ardettos, wahrscheinlich ein spitzer Berg (Wachsmuth, Athen I, 239 Anm. 4 von der Wurzel ἀρδ vgl. ἄρδις, Spitze), auf welchem die Heliasten alljährlich bei Apollo Patroos, Zeus Basileus und Demeter den Richtereid schworen (Harpocr. s. v. Ἀρδηττός Bekker anecd. gr. I, 443). Denn bei Harpocration a. a. O. war der Ἀρδηττός ein τόπος Ἀθήνησιν ὑπὲρ τὸ στάδιον τὸ Παναθηναϊκόν, nach Hesych. s. v. und Pollux VIII, 122 περὶ τὸν Ἰλισσόν und Ἰλισσοῦ πλησίον. Unter der Voraussetzung, dafs wir thatsächlich eine charakteristische Bergform dafür zu suchen haben, bleibt nur die 121 m hohe Erhebung, an deren Westabhang die Kapelle des Hag. Petros liegt, oder die östlich benachbarte, noch höhere, übrig (130,7 m), welche zwischen dem angrenzenden Rhevma und dem Eridanos liegt. Für die erstere spricht die gröfsere Nähe beim Ilisos. Vgl. auch die mehrfach citierte Stelle Plut. Thes. 27, wo Ardettos und Lykeion zusammen genannt werden.

Wir haben bereits erwähnt, dafs die übrige Hügelgegend des linken Ilisosufers (und zwar bis unterhalb des Olympieion s. unten) Agra oder Agrai genannt wurde. Kleidemos bei Bekker anecd. gr. I, 326, 30 (vgl. 334, 12) braucht das Wort geradezu als Bergnamen, welcher an die Stelle des älteren Namens Helikon getreten sei; auf der Höhe desselben habe ein Altar des Poseidon Helikonios gelegen. Da der Name das ganze Gebirge umfafst, so wird man den Ausdruck ἐπ' ἄκρου auf einen der höchsten oder doch hervorragendsten unter den verschiedenen Gipfeln beziehen müssen, also entweder auf die Anhöhe westlich über dem Stadium (133 m) oder, da diese überbaut war (s. unten), auf die dominierende südliche, im Halbkreis herumziehende Erhebung (130,5 m).

Vom Heiligtum der Artemis Agrotera geht Pausanias (19, 6) zum panathenaischen Stadion über, dessen Lage niemals zweifelhaft sein konnte (der Wiener Anonymus § 8 erkannte darin wenigstens ein Theater für gymnische Kämpfe; Babin § 20 ein Amphitheater) und dessen Überreste jetzt durch die Ausgrabungen Zillers (1869—70) vollständig aufgedeckt worden sind (vgl. dessen Bericht und Aufnahmen in Erbkams Zeitschrift für Bauwesen 1870 S. 455 f.; auch die Skizze im Atlas von Athen S. 13).

Wiewohl die Thalmulde, in welcher das Stadium liegt, eine derartige Anlage beinahe herausfordert (vgl. Paus. 19, 6 ἄνωθεν ὄρος ὑπὲρ τὸν Εἰλισσὸν ἀρχόμενον ἐκ μηνοειδοῦς καθήκει τοῦ ποταμοῦ πρὸς τὴν ὄχθην εὐθύ τε καὶ διπλοῦν), scheinen unsre Quellen die Einrichtung desselben vor Lykurg direkt und indirekt dennoch auszuschliefsen: die Angabe bei Steph. Byz. Ἐχελίδαι . . . ἀπὸ Ἕλους τόπου . . . ἐν ᾧ τοὺς γυμνικοὺς ἀγῶνας ἐτίθεσαν τοῖς Παναθηναίοις mufs für die Zeit bis zum 4. Jahrhundert gelten; darauf von Lykurgos: vit. X orr. 841 d τῷ σταδίῳ τῷ Παναθηναικῷ τὴν κρηπῖδα περιέθηκεν ἐξεργασάμενος τοῦτό τε καὶ τὴν χαράδραν (d. h. offenbar die ganze Schlucht) ὁμαλὴν ποιήσας, Δεινίου τινός, ὃς ἐκέκτητο τοῦτο τὸ χωρίον, ἀνέντος τῇ πόλει προσειπόντος αὐτὸ χαρίσασθαι Λυκούργῳ, vgl. das Ehrendekret des Stratokles C. J. Att. II, 240 Fr. II Z. 7 [τό τε στάδιον τὸ Παναθην]αικὸν καὶ τὸ γυμνάσιον τ[ὸ κατὰ τὸ Λύκειον κατεσκεύα]σεν und das Ehrendekret für Eudemos von Plataiai (Olymp. 112, 3 = 330/329) C. J. Att. II, 176 Z. 15 f. καὶ νῦν [ἐπ]έ[δωκ]ε εἰς τὴν ποίησιν τοῦ σταδί[ου] καὶ τοῦ θεάτρου τοῦ Παναθηναικοῦ χίλια ζεύγη (unter θέατρον wird mit Löschcke, Dorpat. Progr. 1883 S. 12 der Zuschauerraum des Stadion selber zu verstehen sein).

Jahrhunderte später, zur Zeit der Nachblüte Athens unter Hadrian, schuf dann der reiche Athener Herodes Attikos (gest. 177 n. Chr.) das Stadion durch Ausstattung des ganzen Raumes mit pentelischem Marmor und andre damit zusammenhängende Bauten (Prachtanlagen auf der Höhe der umgebenden Hügel, darunter einen Tempel der Tyche, Philostr. vit. Soph. II, 1, 4, mit Elfenbeinbild, und gewifs auch die Ilisosbrücke; s. unten) zu einem Wunderwerke für seine Zeitgenossen um (Paus. I, 19, 6 θαῦμα δ' ἰδοῦσι, Philostr. vit. Soph. II, 1, 15 ἔργον ὑπὲρ πάντα τὰ θαύματα. Nach demselben 1, 5 vollendete er es in vier Jahren). Von der Marmorverkleidung ist heute nichts mehr erhalten. Überreste von Kalköfen zeigen den Weg, welchen dieselbe genommen. Doch sind auf dem Plan der Kapuziner noch mehrere Sitzreihen angedeutet, und der Wiener Anonymus § 8 (s. Wachsmuth, Athen S. 737 Anm. 1) spricht sogar von 100 ζῶναι. Nach Zillers Ermittelungen (a. a. O.) hatte die horizontale Fläche des eigentlichen Stadion von der nördlichen Abschlufsmauer gerechnet, eine Länge von 204,07 m, eine Breite von 33,36 m. Die südöstliche Begrenzung, die σφενδόνη, ist halbkreisförmig; in ihrem Mittelpunkte, also 16,68 m vom Rande entfernt, stand die Meta. Die Ablaufschranken am entgegengesetzten Ende sind nicht erhalten. Nach Dörpfelds Berechnung

des griechischen Stadion auf 177,5 m (Mitt. des arch. Inst. VII, 301) müfsten jene Schranken um 10 m von der Abschlufsmauer des Stadionrundes nach innen gerückt werden. Von der Marmorbrüstung, welche die Rennbahn umgab, sind Reste der Fundamente und hoch gestellten Platten nur bei dem Halbrund aufgefunden worden, letztere zum Teil wieder aufgerichtet. Gitterlöcher auf der Brüstung deuten auf noch festeren Verschlufs. Die Nachricht, dafs Hadrian Tierjagden im Stadion veranstaltete (Spartian. Hadr. 19), kennzeichnet eine spätere Verwendung und Herrichtung desselben als Amphitheater. Hinter der Brüstung lief ein 2,82 m breiter Korridor herum, von welchem aus die Sitzreihen (über 50 an der Zahl) emporstiegen. Der Zuschauerraum wurde an den Langseiten durch je 11, an der Sphendone durch sieben aufsteigende Treppen geteilt und konnte 40—50000 Menschen fassen. Für die Langseiten ist die natürliche Böschung der Hügel verwandt, das Halbrund dagegen (wo einst die Schlucht sich öffnete) durch künstliche Substruktionen hergestellt. Die dem Flufs zugekehrten Stirnseiten des Sitzraumes endigen in Aufmauerungen aus Mörtelwerk und Kalksteinquadern. Auch hier ist einstige Marmorverkleidung anzunehmen. Vor der Eingangsseite fanden sich Spuren einer Halle, an welche zu beiden Seiten noch Baulichkeiten für gymnastische Zwecke gegrenzt haben mögen. In dem östlich angrenzenden Wächterhäuschen ist noch der Rest eines Mosaikfufsbodens erhalten.

Auch das Flufsufer zeigt Spuren von Aufmauerung; sodann standen noch bis 1778 (wo sie das Schicksal der Hadrianischen Wasserleitung teilten, s. S. 181) drei Bögen der höchst wahrscheinlich erst von Herodes Atticus erbauten, direkt auf das Stadion führenden Ilisosbrücke (vgl. Ziller a. a. O. S. 492; Wachsmuth, Athen S. 696 Anm. 3; die Aufnahme bei Stuart und Revett, Altert. von Athen Lfg. XIII Taf. 2. 3; auch den Plan der Kapuziner). Heute sind auch die letzten Fundamentreste dieser Bögen unter dem Neubau der Stadionbrücke nahezu verschwunden.

Beim Ansatz des Halbrundes mündet in einen 4,75 m breiten, 7 m tiefen, einst marmorgeschmückten Vorraum ein antiker, 3,85 m breiter Felsgang, welcher von aufsen durch die Ostseite des Stadionhügels getrieben ist und auch für Wagen zugänglich gewesen zu sein scheint. Leake (Topogr. von Athen S. 143 Anm. 4) vermutet, dafs die Anlage desselben erst mit den römischen Schaustellungen zusammenhängen möge. Der Umgang oberhalb der Sitzreihen war vermutlich von Säulenhallen eingefafst. Über dem Halbrund fanden sich namentlich die Spuren einer 32 m langen, 10 m tiefen Stoa, die, nach erhaltenen Architekturstücken zu schliefsen, in dorischem Stile erbaut war. Im Boden erhalten sind gegenwärtig nur die Substruktionen aus Bruchstein und Porosquadern. Auf der Höhe des westlichen Stadionberges liegen ganz ähnlich konstruierte, der Materialersparnis halber gewölbte Unterbauten von bedeutenden Dimensionen. Vor einem 25 m langen, 15 m breiten Hauptbau, der von Westen nach Osten orientiert ist, war ein 16 m breites Plateau hergestellt; von diesem scheint eine 16 m breite, immer in der gleichen Weise fundamentierte Rampe in den Zuschauerraum herabgeführt zu haben. Vermutlich bezieht sich diese ganze mit dem Stadion verbundene Anlage auf den Tempel der Tyche, welchen Philostratos (s. oben, vit. Soph. II, 1, 5 ἐπὶ θάτερα τοῦ σταδίου) nebst dem Elfenbeinbilde der Göttin ebenfalls als Gründung des Herodes erwähnt.

Derselben Epoche gehören die Unterbauten eines 55 m langen, 11 m breiten Bauwerkes an, dessen herumliegende Marmorquadern noch in neuerer Zeit durch Verschleppung und Zerstörung verringert worden sind. Die Bestimmung desselben bleibt unklar; man könnte an ein imposantes Grabdenkmal des Herodes nach Art des Philopapposmonumentes (s. oben) denken; freilich liegt es näher, die Angabe des Philostratos (a. a. O. 15) Ἀθηναῖοι . . . ἔθαψαν (Herodes) ἐν τῷ Παναθηναικῷ auf den Innenraum des Stadion zu beziehen.

Beim Stadion bricht die Ilisoswanderung des Pausanias plötzlich ab; der Perieget knüpft (I, 20, 1) einen neuen Weg vom Prytaneion (s. S. 172) an. Dafür findet aber die untere Ilisosgegend eine ergänzende Schilderung in der bereits vorher (I, 8, 6 f.) gebotenen sog. Enneakrunosepisode. Wie auch immer die Einschaltung derselben an so befremdender Stelle (in die Agorawanderung; s. S. 165) zu erklären sein mag, jedenfalls motiviert sich die Zerlegung der Ilisosperiegese in zwei getrennte Hälften (was meines Wissens zuerst U. Köhler beobachtet hat) vollkommen aus den lokalen Verhältnissen: der westliche Stadionhügel tritt so hart an den Ilisos heran, dafs hier eine Fortsetzung der Wanderung auf dem linken Ufer ausgeschlossen erscheint.

Pausanias nennt zuerst (I, 8, 6) das θέατρον, ὃ καλοῦσιν Ὠιδεῖον, darauf nach langer historischer Abschweifnng (I, 14, 1) die Quelle Enneakrunos in der Nähe (πλησίον). Die Ansetzung der letzteren beim Bette des Ilisos, südlich vom Olympieion (s. die Karte: »Kallirrhoe«), halten wir, auch neuerdings erhobenen Bedenken gegenüber, für gesichert (vgl. Unger, Enneakrunos und Pelasgikon, Sitzgsber. d. Münch. Akad. 1874 S. 263 f.; Löschcke, Dorpat. Progr. 1883 S. 10 f.). Ihren Namen erhielt die Quelle, seitdem sie von Peisistratos als Röhrenbrunnen gefafst worden war, dessen Wasser aus neun Mündungen entströmte (Paus. a. a. O.; Thukyd. II, 15, 5). Thukydides führt sie mit den ältesten Heiligtümern im Süden, bezw. Südwesten der

Stadt, dem Olympieion, Pythion, Dionysion auf und betont ihre Verwendung bei allen religiösen Gebräuchen, wie zur Hochzeit. Nach demselben Schriftsteller hiefs sie einst (II, 15, 5 τὸ δὲ πάλαι, φανερῶν τῶν πηγῶν οὐσῶν) Kallirrhoe. Dieser Name hat sich aber neben dem neueren fortwährend im Gebrauche erhalten. Plato (Axioch. 346 a) nennt sie beim Ilisos: γενομένῳ μοι κατὰ τὸν Ἰλισσὸν ὁρῶ τὸν Ἀξιόχου θέοντα ἐπὶ Καλλιρρόην. Unger und Löschcke, welche die Enneakrunos südwestlich von der Akropolis suchen, sind genötigt, diese Kallirrhoe von der älteren zu scheiden, deren Name zwar einem »gelehrten Lokalantiquar wie Thukydides« noch bekannt war, im Volksmunde aber durch die Bezeichnung Enneakrunos verdrängt worden sei. Diese mifsliche Annahme, hervorgerufen durch den Wunsch, eine Kontinuität der Periegese des Pausanias herzustellen, wird keineswegs bestätigt durch die übrigen, auf die Enneakrunos bezüglichen Schriftstellen: zunächst müfsten Angaben wie Statius Theb. XII, 629 *Calliroe novies errantibus undis* wiederum auf Verwechslung, bezw. gelehrten Reminiszenzen beruhen. Die Notiz bei Hierokles, Hippiatr. Praef. Ταραντῖνος ἱστορεῖ τὸν τοῦ Διὸς νεὼν (d. i. das Olympieion) κατασκευάζοντας Ἀθηναίους Ἐννεακρούνου πλησίον εἰςελαθῆναι ψηφίσασθαι τὰ ἐκ τῆς Ἀττικῆς εἰς τὸ ἄστυ ζεύγη ἅπαντα müfste notwendig verderbt sein. Aber auch die Erzählung bei Herodot (VI, 137), nach welcher die am Hymettos, also südöstlich der Stadt angesiedelten Pelasger die Töchter der Athener mifshandelt hätten, wann sie zur Enneakrunos kamen, um Wasser zu holen (φοιτᾶν γὰρ ἀεὶ τὰς σφετέρας θυγατέρας ἐπ' ὕδωρ ἐπὶ τὴν Ἐννεάκρουνον), pafst nur zu jener exponierten Örtlichkeit beim Ilisos. Auch der komische Vergleich des Kratinos, mit welchem er einen Dichter verspottet (Schol. Aristoph. Equ. 523 δωδεκάκρουνον τὸ στόμα, Ἰλισσὸς ἐν τῇ φάρυγι) wird erst anschaulich, wenn der Brunnen am Ilisos selber aufsprudelte. Endlich setzt die Angabe des Plinius (N. H. XXXI, 3, 28 *Athenis Enneacrunos nimbosa aestate frigidior est, quam puteus in Jovis horto*) doch wiederum die Nachbarschaft der Enneakrunos beim Olympieion voraus, in dessen Bereich der *Jovis hortus* offenbar zu suchen ist. Was aber die am Westfufs der Akropolis oder südlich vom Areiopag beobachteten Laufbrunnen angeht (vgl. Leake, Topogr. von Athen S. 127 f. nach Wheler und Stuart), so hat bereits Leake (a. a. O. S. 131 f.) richtig bemerkt, wie auch durch die neueren Ausgrabungen am Südabhange bestätigt wurde, dafs alles im Bereiche der Burg strömende Quellwasser brackig oder salzig und daher zum Trinken nicht wohl geeignet ist.

Die Stätte im Flufsbett des Ilisos, welche noch heute Kallirrhói genannt wird, hat von der früheren Wasserfülle wenigstens soviel bewahrt, dafs sie einen nie versiegenden, jetzt zum Waschen benutzten kleinen Teich bildet. Derselbe tritt am Fufs eines felsigen, 5—6 m hohen Absturzes scheinbar aus dem Kies hervor. (Vgl. die Ansicht im Atlas von Athen Bl. IX, 3 und die Terrainaufnahme Bl. X, 4.) Noch vor 200 Jahren, als Spon und Wheler reisten, flofs das Wasser indes höher und reichlicher; denn von zwei daselbst angelegten türkischen Brunnen war wenigstens der eine noch in Gebrauch. Reste des Mauerwerkes sind davon vor der südlichen Ausbuchtung der erwähnten Felswand noch vorhanden, ebenda auch eine Anzahl aus dem Gestein hervortretender Kanäle, etwa sechs, einer derselben noch mit erhaltener Bleiröhre. Ob dieselben Felsöffnungen einst auch der Enneakrunos dienten, mufs jedoch zweifelhaft bleiben. Jedenfalls ist das Profil der Felspartie, welche den Flufs durchsetzt und heute nebeneinander zwei Nischen oder Grotten bildet, durch natürliche und gewaltsame Abbröckelung durchaus entstellt. Ebenso haben auch die Wasserzuflüsse seit dem Altertum bedeutende Veränderung erfahren; so scheint es, dafs die eigentlichen Quellen der Kallirrhoe mehr auf der rechten Uferseite gesucht werden müssen, von woher man noch im Jahre 1804 bei einer Nachgrabung einen frischen Strom wahrnahm. (Vgl. Leake, Topogr. von Athen S. 131.) Heute sind auch hier nur auf der Oberfläche des Felsens mehrere antike Abzugsgräben erkennbar, deren einer vom Olympieion herabkommt, während ein andrer das intermittierende Wasser des Ilisos zu regulieren hatte.

Das vor der Enneakrunos erwähnte Odeion würde man, da die nachfolgenden Bauwerke oberhalb der Quelle, d. h. auf der ansteigenden Höhe des linken Ilisosufers in Agra liegen (Paus. I, 14, 1 ὑπὲρ τὴν κρήνην), noch auf der rechten Seite, etwa in der Nähe des Pythion, suchen. Hier fehlt es nicht an dem geeigneten Terrain für eine theaterförmige Anlage, und die Nähe des Pythion, in welche wir ungesucht gelangen, wird beziehungsvoll, da die hier bezeugten ältesten Wettkämpfe der Rhapsoden und namentlich der Kitharoeden echt apollinischen Charakter tragen (Hesych. s. v. ᾠδεῖον· τόπος ἐν ᾧ πρὶν τὸ θέατρον κατασκευασθῆναι οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ οἱ κιθαρῳδοὶ ἠγωνίζοντο, vgl. Wachsmuth, Athen S. 278 f.). Wie unser Odeion zum Pythion, so trat später der Prachtbau des Perikleischen Odeion (s. unten) zum Heiligtum des Dionysos in Beziehung. Da die Existenz eines vorperikleischen Odeion nicht wohl geleugnet werden kann (wie allerdings Hiller im Hermes VII, 395 f. thut; vgl. dagegen Wachsmuth, Athen S. 503 Anm.; Löschcke, Dorpat. Progr. 1883 S. 10), da die Lage desselben beim Pythion aus inneren Gründen sowohl, wie aus der Wanderung des Pausanias wahrscheinlich wird und der Perieget das Odeion des Perikles an seiner Stelle (I, 20, 4)

aufführt, so ist es auch mir unmöglich, an dem gleichzeitigen, lokal getrennten Bestande zweier Odeia blofs deshalb zu zweifeln, weil wir bei den Schriftstellern des 5. und 4. Jahrhunderts einer ausdrücklichen Unterscheidung allerdings nicht begegnen (vgl. Löschcke a. a. O.). Um diesen Zweifel aufrecht zu erhalten, mufs zudem das unzweideutige Zeugnis, welches Xenophon für die Lage eines Odeion vor den Mauern abgibt (Hellen. II, 4, 24 ἐξεκάθευδον δὲ καὶ οἱ ἱππεῖς ἐν τῷ Ὠιδείῳ), durch die Annahme beseitigt werden, dafs die letzten Worte durch ein Glossem (beruhend auf II, 4, 9, wo von einer Versammlung der Hopliten und Reiter im Odeion die Rede ist) in den Text geraten seien. Löschcke (a. a. O.) hält es für undenkbar, dafs die Reiter, da man einen Angriff der Demokraten vom Peiraieus aus erwartete, »südöstlich« (vielmehr südlich) »vor der Stadt« konsigniert worden seien. Aber hatten die Oligarchen nicht vielleicht ihre guten Gründe, die Südgrenze der Stadt in erster Linie zu bewachen? War nicht die Westmauer bis zum Dipylon der stärkste Teil der Stadtbefestigung? Und folgte nicht wirklich (Hellen. II, 4, 27) später ein Angriff sogar vom Lykeion aus?

Auf dasselbe Odeion scheinen sich auch diejenigen Schriftstellen zu beziehen, welche von der Verwendung desselben als Magazin (für Korn und Mehl, vgl. Demosth. c. Phorm. § 37 οἱ μὲν ἐν ἄστει οἰκοῦνες διεμετροῦντο ἄλφιτα ἐν τῷ Ὠιδείῳ), in Verbindung damit als Gerichts- und Amtslokal der σιτοφύλακες und μετρονόμοι (Harpocr. s. v.; Aristoph. Vesp. 1109; Demosth. c. Neaer. 52; Leptin. 32; Lyseas κ. τ. Σιτοπ. 7), als Lehrstätte der Philosophen (Athen. VIII, 336d; Diog. Laert. VII, 184 u. a. m.) berichten. Diese Thatsachen erklären sich am besten, wenn wir annehmen, dafs das ältere Odeion infolge der Perikleischen Anlage seiner ursprünglichen Bestimmung ganz oder teilweise entfremdet worden sei. Pausanias sah vor demselben noch Bildwerke der makedonischen und ägyptischen Könige, an welche er seinen langen Exkurs (I, 9, 1 bis I, 14, 1) knüpft, sodann im Innern unter anderm eine bemerkenswerte Dionysosstatue. — Nach Erwähnung der (bereits oben besprochenen) Enneakrunos (πλησίον) fährt er fort: ναοὶ δὲ ὑπὲρ τὴν κρήνην ὁ μὲν Δήμητρος πεποίηται καὶ Κόρης, ἐν δὲ τῷ Τριπτολέμου κείμενόν ἐστιν ἄγαλμα. Es ist neuerdings (von Unger und Löschcke, immer unter dem Bestreben, die »Enneakrunoswanderung« an den Südwestabhang der Akropolis zu verlegen) wiederholt die Meinung verteidigt worden, diese Heiligtümer gehörten bereits zum athenischen Eleusinion, auf dessen Beschreibung Pausanias an derselben Stelle ausdrücklich verzichtet (I, 14, 3 πρόσω δὲ ἰέναι με ὡρμημένον τοῦδε τοῦ λόγου καὶ ὁπόσα ἐξήγησιν ἔχει τὸ Ἀθήνησιν ἱερόν, καλούμενον δὲ Ἐλευσίνιον, ἐπέσχεν ὄψις ὀνείρατος). Es ist klar, dafs diese Art der Erwähnung noch keineswegs die Nachbarschaft oder teilweise Identität des Eleusinion und der genannten Tempel notwendig einschliefst, selbst dann nicht, »wenn sich die Lage des Eleusinion südwestlich der Burg nachweisen läfst« (Löschcke a. a. O. S. 13, dessen letzterer Annahme ich übrigens vollkommen beipflichte, s. unten S. 198). Zu den Argumenten für unsere Ansetzung des Odeion und der Enneakrunos, von welcher ja auch die folgenden Heiligtümer abhängen, gesellen sich noch direkte Zeugnisse über Mysterienheiligtümer in Agrai (Bekker anecd. gr. I, 334, 11 Ἄγραι χωρίον ἔξω τῆς πόλεως ἱερὸν Δήμητρος, ἐν ᾧ τὰ μικρὰ μυστήρια ἄγεται, vgl. Steph. Byz. Suid. s. v. Ἄγραι und Ἄγρα Eustath. ad Il. B S. 361, 36; C. J. Att. II, 315 Z. 9). In diesem Einklange verschiedenartiger Angaben sehe ich eine unwiderlegliche Bestätigung der Richtigkeit unsres bisher ja auch von der Mehrzahl der Forscher eingenommenen Standpunktes.

Vor dem Tempel des Triptolemos erwähnt Pausanias (I, 14, 4) eine Sitzstatue des Epimenides aus Knossos; C. Bötticher (Suppl. d. Philol. III, 320) und Löschcke (a. a. O. S. 26) sind geneigt, darin vielmehr den gleichnamigen Buzygen und eleusinischen Heros zu erkennen. Noch weiter entfernt (ἔτι δὲ ἀπωτέρω Paus. I, 14, 5) stand dann ein nach der Marathonischen Schlacht geweihter Tempel der Eukleia. Aus andern Quellen kennen wir endlich in Agrai noch zwei bereits oben (S. 177 u. S. 178) erwähnte Heiligtümer, ein Metroon nach Bekker anecd. gr. I, 273, 20 Κρόνιον τέμενος· τὸ παρὰ τὸ νῦν Ὀλύμπιον μέχρι τοῦ μητρῴου τοῦ ἐν Ἄγρᾳ (so Wachsmuth für ἀγορᾷ, vgl. S. 177; dazu die Schatzurkunden C. J. Att. I, 200e, 273e, f. Μητρὸς ἐν Ἄγρας) und einen Tempel der Eileithyia (Bekker anecd. gr. I, 326, 30 τὰ μὲν οὖν ἄνω τὰ τοῦ Ἰλισσοῦ πρὸς Ἄγραν Εἰληθυῖα, vgl. C. J. Att. III, 319, Theatersitz Ἐρσηφόροις β' Εἰλυθυία[ς] ἐν Ἄγραις). Da eine Anzahl bei den »Gärten« am Ilisos gefundene Kinderstatuetten nebst einer zugehörigen Votivsäule: Ἰλειθύᾳ Φιλουμένη Ἀμφιμάχου γυνὴ ἀνέθηκε, darüber der Mädchenname Εὐκολίνη (vgl. Furtwängler, Mitt. d. Inst. III, 196 f.; v. Sybel, Kat. d. Skulpt. zu Athen N. 590—594), gewifs aus dem Heiligtum in Agrai, nicht dem städtischen Eileithyiatempel stammt, so werden wir auch jenes in der Nähe der genannten Gruppe von Kultusstätten zu suchen haben.

An der Höhe des linken Ilisosufers, südlich oberhalb der Kallirrhoe, fehlt es nicht an Spuren des Altertums und selbst heiliger Stiftungen. Unmittelbar südlich von der Quelle liegt von ansteigendem Felsterrain umschlossen zwischen Bäumen die kleine (modern umgebaute) Kapelle der Panagia Photiní. Der auf ein Fackelfest deutende Name, sowie die

ganze Situation lassen in dieser Umgebung (vgl. die μυστικαὶ ὄχθαι des Ilisos Himer. Ecl. X, 16) vielleicht bereits auf eine antike Tempelstätte schliefsen. Einige herumliegende Reste von Marmorsäulen (0,41 bis 0,45 m im Durchm.) stammen vermutlich aus der älteren Kirche. Die südwestlich benachbarte Felspartie weist, obgleich durch Pulversprengungen stark beschädigt, an der Westseite geglättete, im rechten Winkel einspringende Wände, davor ein geebnetes, vielleicht für ein kleines Heiligtum bestimmtes Plateau auf. Wenigstens sprechen für sakrale Benutzung dieser Stätte auf der überragenden Kuppe des anstofsenden Felsens (die Treppe ist längst vernichtet) mehrere wohl für Aufstellung von Anathemen bestimmte Glättungen, Einschnitte und andre Vorrichtungen, darunter namentlich eine sauber gearbeitete Lagerfläche (0,80 m im Quadrat) mit Zapfenloch in der Mitte, wohl zur Aufnahme eines Altars oder einer Statuenbasis (schwerlich aber des erwähnten Sitzbildes des Epimenides) hergerichtet. Steigt man von hier östlich zu dem »Windmühlenberge« empor, so nehmen wir, aufser einigen Hausresten der Agraivorstadt, am modernen Wege Felsstufen und eine peribolosartige Lagerung von Blöcken wahr, welche vermutlich einen mit östlicher Biegung zur Höhe führenden (Prozessions-?) Weg bezeichneten, bezw. begrenzten. Der felsige von Osten nach Westen gestreckte Rücken des »Windmühlenberges« weist namentlich an seinem nördlichen und westlichen Abhange mehrfach Basisspuren und Zapfenlöcher auf; besonders interessant sind aber einige, leider der allmählichen Zerstörung durch Felssprengung preisgegebene Votivnischen. Dieselben treten nämlich fast regelmäfsig in paarweiser Anzahl auf und erinnern dadurch an die kleinen Doppelkapellen der Göttermutter (vgl. Conze, Arch. Ztg. 1880 S. 3 Taf. 2, 1), deren Heiligtum wir in der Nähe zu suchen haben, oder an das eleusinische Götterpaar, mit welchem übrigens die Göttermutter in gewisser Kultgemeinschaft gestanden haben mag.

Die Windmühle liegt zwar nicht auf dem höchsten Punkte des Felsrückens, mufs jedoch, da auf der übrigen Fläche alle Gründungsspuren fehlen, die Stelle des kleinen ionischen Tempels eingenommen haben, der sich bis ins 18. Jahrhundert hinein als Kirche der Panagia εἰς τὴν πέτραν erhalten hatte und von Stuart (Altert. von Athen I, 72 f. Lfg. I Taf. VII f.) noch aufgenommen werden konnte. Damals war die Kirche schon verlassen und im Jahre 1780 verschwand sie ganz, um gleichfalls Baumaterial für die neue türkische Stadtmauer zu liefern. Seit Spon und Wheler wird das antike Bauwerk gewöhnlich für eines der beiden oben genannten Mysterienheiligtümer, meist für den »Tempel des Triptolemos« erklärt. Ich bezweifle, dafs dieselben auf freier Höhe standen und würde, unter der (allerdings unbeweisbaren) Voraussetzung, dafs der Tempel in unseren Quellen genannt ist, lieber (mit Forchhammer, Topogr. S. 48) an den der Eukleia denken, welcher nach Pausanias (I, 14, 5) etwas entfernt (ἀπωτέρω) von jenen lag. Freilich würde dann die Angabe, die Stiftung sei eine Folge der Persersiege, insbesondere der Schlacht bei Marathon gewesen, nicht genau zu nehmen sein, da das ionische Heiligtum, wenn schon in das 5. Jahrhundert, doch sicherlich erst in die zweite Hälfte desselben fällt. (Wheler, Stuart, Leake u. A. suchen den Tempel der Eukleia den Ilisos weiter abwärts bei der Kapellenruine der Hag. Marina. In böotischen und lokrischen Kulten war die Eukleia Marktgöttin und galt meist als Artemis, Paus. I, 17, 1; Plut. Aristid. 20, was für Athen wenigstens nicht bezeugt ist; vgl. vielmehr C. J. Att. III, 277 Ἱερέως Εὐκλείας καὶ Εὐνομίας. C. J. Att. III, 623, 624, 733, 738.)

Unser Tempel war im ionischen Amphiprostylos von 41½' Länge, 19½' Breite, der sich auf dreistufigem Krepidoma erhob. Von den je vier vorderen und hinteren Säulen waren zu Stuarts Zeiten nur noch die beiden Ecksäulen der Pronaos erhalten, die inneren an den Standspuren kenntlich. Dieselben haben 12' 11'' Höhe, 1' 9'' im Durchm. und zeigen bereits die sog. attische Basis mit Hohlkehle zwischen den beiden Polstern, von denen das obere wie beim Niketempel kanneliert ist. An den Kapitälen ist bemerkenswert, dafs der Eierstab des Echinus unter den Voluten herumläuft. Der Architrav ist nicht ionisch abgestuft, sondern glatt wie dorisches Epistyl. Den Ecksäulen entsprachen auf der Ostseite die mit Anten abschliefsenden Wände des 9' 9'' tiefen Pronaos, westlich blofs die im Stil der Säulen gegliederten Anten. Den Basen derselben fehlt jedoch der untere Torus; die Kannelierung des oberen setzt sich in der Wandspira der Cella und des Pronaos fort. Dasselbe gilt vom Antenkapitäl, doch nur für die Längswände, nicht für den Pronaos. Der Grundrifs der Cella ist beinahe genau quadratisch (15' 4'').

Das südliche Athen.

Der Weg, welchen Pausanias (I, 20, 1 f.; vgl. S. 172) wiederum vom Prytaneion aus um die Ostseite der Burg herum nach dem Südabhange einschlägt, führte ihn zunächst durch das glänzende Quartier der »Τρίποδες«, einem in flacher Kurve bis zum Theater und Heiligtum des Dionysos reichenden Strafsenzuge. Derselbe war ausgezeichnet durch zahlreiche kleine, aus Privatmitteln (wohl meist im 4. Jahrhundert) entstandene Bauwerke, deren Dächer die choregischen Siegespreise und Weihgeschenke: eherne Dreifüfse, trugen, während der Unterbau, nicht selten in Form eines offenen Rundtempelchens gehalten, im Innern andre Kunstwerke enthielt, wie

den berühmten Satyr des Praxiteles (Paus. a. a. O.) und andre Kunstwerke gerade dieses Meisters. (Vgl. die Nikebilder: Philistor. IV, 93; Gött. gel. Anz. 1871 S. 607.) Über das erhaltene Musterbeispiel dieser Art (freilich nicht offen, sondern durch Marmorplatten verschlossen), das berühmte choregische Denkmal des Lysikrates (vom Jahr 335/334 v. Chr.), s. die besondere Beschreibung. Die Lage desselben vor dem Ostabhang der Akropolis, die nach Osten blickende Inschrift (C. J. Gr. I, 221), sowie das im Keller eines nördlich benachbarten Hauses teilweise vorhandene Fundament eines zweiten Weihgeschenkes derselben Gattung (vgl. den Plan; auch Arch. Ztg. XXXII, 162, 5) gestatten den Verlauf der Tripodenstrafse ziemlich genau zu bestimmen. Über ein ähnliches, benachbartes Monument, teilweise noch im 17. Jahrhundert erhalten und als φανάρι τοῦ Διογένη bezeichnet, s. Rofs, Arch. Aufs. I, 264 N. 51. Auch die marmorne grofse Dreifufsbasis mit Dionysos und zwei Niken im Relief (vgl. v. Sybel, Katal. d. Skulpt. zu Athen N. 305) wurde zwischen Lysikratesdenkmal und Theater aufgefunden. Im 4. Jahrhundert galt die Dreifufsstrafse als beliebter Promenadenweg der eleganten Welt (Athen. XII, 542 f.). Die Aufstellung der Siegesdreifüfse war übrigens keineswegs auf die eine Strafse beschränkt. Die ältesten standen vermutlich im Dionysosheiligtum selber (vgl. Plato Gorg. 472 a; Plut. Nikias 3) und so noch später, z. B. an der östlichen Parodos des Theaters (Ἀθήναιον VI, 276 f.). Über das Thrasyllosmonument oberhalb der Cavea des Theaters und benachbarte Weihungen s. S. 193.

Am Ostabhange der Burg, und zwar meist zwischen diesem und der Tripodenstrafse bei der geräumigen, doch jeder Spur antiker Benutzung entbehrenden Höhle wird gewöhnlich das Eleusinion angesetzt (so zuerst Leake, Topogr. von Athen S. 214, dem A. Mommsen u. A. folgten; nur C. Bötticher suchte dasselbe noch weiter östlich in der Ebene, III. Suppl. d. Philol. S. 289 f.). Wir können dieser Ansicht nicht beipflichten und werden die Frage unten (s. Westabhang der Burg S. 198) wieder aufnehmen.

Östlich vom Lysikratesdenkmal bei der Kirche der Hag. Aikaterini begegnen wir noch den Resten eines der römischen Zeit angehörigen Säulenbaues ionischer Ordnung, dessen ursprüngliche Bestimmung ganz dahingestellt bleiben mufs (s. die Aufnahme bei Stuart und Revett, Altert. von Athen Lfg. XV Taf. 1. 2, Text II, 477 f.). Noch stehen in annähernd nordwestlich-südöstlicher Richtung zwei glatte aus einem Stück gefertigte Säulen (von hymettischem Marmor?) mit ihrem Epistil aufrecht; eine dritte Säule lehnt daneben. Ihre Dicke beträgt 1′ 10″, die Höhe 16′. (Heute ragen sie nur um 2,20 m aus der Verschüttung hervor.) Sie stehen ohne Plinthen auf ihrem Unterbau; ihr Abstand ist sehr bedeutend (3½ Durchm.). Der ionische Architrav ist nur 2′ hoch. Die Arbeit, wenn überhaupt vollendet, ist wenig sorgfältig. Es scheint, dafs die Halle einen Weg begrenzte, welche abzweigend von der Tripodenstrafse zum Hadriansthor führte.

Wir gelangen mit Pausanias (I, 20, 3) zu dem heiligen Bezirk des Dionysos in der südöstlich der Burg zum Ilisos gesenkten Niederung, nach welcher das Quartier den Namen »Λίμναι« führte. Der engere Name des Bezirkes war »Λήναιον« (vgl. Hesych. s. v. ἐπὶ Ληναίου ἀγών. Phot. s. v. Λήναιον Bekker anecd. gr. I, 278, 8). Thukydides führt das Heiligtum (II, 15 τὸ ἐν Λίμναις Διονύσου) unter den ältesten der Südstadt an. Pausanias nennt innerhalb des Peribolos zwei Tempel, den »sehr alten« des Dionysos Eleuthereus (vgl. C. J. Att. III, 240, am Hauptsitz des Dionysostheaters ἱερέως Διονύσου Ἐλευθερέως, es enthielt das hölzerne Kultbild des Gottes: Paus. I, 38, 8; nur einmal im Jahre geöffnet, Ps. Demosth. c. Neaer. § 76) und einen andern mit dem goldelfenbeinernen Kultbilde des Alkamenes. Ebenda befanden sich Gemälde: Dionysos, der Hephaistos in den Himmel zurückführt, die Bestrafung des Pentheus und des Lykurgos, Ariadne auf Naxos von Theseus verlassen, während Dionysos sich ihr nähert.

Mit der Aufdeckung des Dionysostheaters (vom Jahre 1862—65, s. unten) und den Ausgrabungen der archäologischen Gesellschaft am Südabhange der Akropolis (seit 1877) ist auch ein grofser Teil dieses Bezirkes freigelegt worden. Das vorgeschrittenste Stadium zeigt der Plan zu den Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. ἑταιρ. vom Jahre 1879. Schon in der ersten Periode wurden ca. 14 m südlich vom westlichen Teil der Skenereste des Theaters die Konglomerat- und Porossteinfundamente eines (etwa 22 m langen, 10 m breiten) Gebäudes mit westöstlicher Längenausdehnung aufgefunden, welche unzweifelhaft von dem einen, vermutlich von dem jüngeren Tempel herrühren. Am Schlufs der letzten Ausgrabungen kamen 10 m südöstlich davon zerstörte Reste eines Unterbaues aus Porossteinen (11 × 4 m) zum Vorschein, welche wir dem andern (älteren) Heiligtum zuschreiben dürfen. Etwa 14 m südlich davon zieht eine ungleich gefügte, an einer Stelle im stumpfen Winkel gebrochene Kalksteinmauer von Osten nach Westen vorbei, welche heute auf mehr als 50 m blofsliegt und sehr wahrscheinlich für die Peribolosmauer zu halten ist. In ihrer westlichen Fortsetzung wird sie durch eine wohl spätrömische Bauanlage unterbrochen, welche sich unter dem heutigen Boulevard fortsetzt und deshalb nur teilweise aufgedeckt werden konnte. Das Vorhandene ist eine Ziegelkonstruktion aus drei um einen Mittelpunkt gruppierten, zusammenhängenden Apsiden, deren jede

wiederum drei Nischen (eine abgerundete und zwei eckige) aufweist; vermutlich gehört das Ganze zu einer Bäderanlage.

In enger Verbindung mit den Heiligtümern stand innerhalb desselben Bezirkes das Theater des Dionysos (τὸ ἐν Διονύσου θέατρον, Hesych. Phot. s. v. Ἴκρια· τὸ Ληναϊκόν, Pollux IV, 121), welches den nördlichen Raum bis zum Bergabhange hinauf einnahm. Ein steinernes Theater erhielt Athen erst, nachdem (Olymp. 70, 1) beim Wettstreit zwischen Pratinas, Aischylos und Choirilos das hölzerne Schaugerüste, wie man es bis dahin aufzuschlagen pflegte, zusammengebrochen war (Suid. s. v. Πρατίνας). Ein stehendes Bühnengebäude wurde vermutlich erst später, in Perikleischer Zeit, errichtet (vgl. die Ausmalung der Skene durch Agatharchos zu einer Tragödie des Aischylos, Vitruv VII praef. 10). Nach der Mitte des 4. Jahrhunderts fand ein reicherer Neubau oder Umbau statt (vgl. die Belobigung des Rates durch Volksbeschlufs vom Jahre 343/42 = Olymp. 109, 2: C. J. Att. II, 114 B Z. 7 καλῶς καὶ δικαίως ἐπε[μελήθη τῆ]ς εὐκοσμίας τοῦ θεάτρου). Die Bedeutung dieses Unternehmens folgt schon daraus, dafs Lykurg den Theaterbau noch unvollendet übernahm und zu Ende führte (vgl. das Ehrendekret des Stratokles C. J. Att. II, 240; Frg. II Z. 5 τὴν δὲ σ[κευοθήκην καὶ τὸ θέατρον τὸ] Διονυσιακὸν ἐξηργάσα[το] = Ps. Plut. vit. X orr. 852 b, 841 c; Paus. I, 29, 16 u. a. m.). Derselbe beantragte auch die Errichtung der Statuen des Aischylos, Sophokles und Euripides im Theater (vit. X orr. 841 f.). Über spätere bildnerische Ausstattung, sowie Veränderungen in der ersten Kaiserzeit, dann besonders unter Hadrian und noch später, geben die zu Tage geförderten Überreste des Theaters selber Auskunft (s. die Beschreibung).

Auch vor diesen Funden konnte die ausgezeichnete und trefflich gewählte Lage des Dionysostheaters den einsichtigeren Topographen, wie Leake u. A., nicht verborgen bleiben. Dennoch gaben erst die Entdeckungen Stracks, welcher am 22. März 1862 auf die erste Sitzstufe traf, den Anstofs zu energischen Ausgrabungen, welche die griechische archäologische Gesellschaft bis zum Jahre 1865 fortführte (vgl. die Berichte in der Ἐφημερὶς ἀρχ. 1862 und Vischer im Neuen Schweiz. Mus. III, 1863 S. 1 f.). Die Ausgrabungen von 1877 und den folgenden Jahren kamen auch teilweise dem Theater zu gute. (Vgl. die Aufnahme von E. Ziller, mit ausführlichem Texte von Leop. Julius: Zeitschr. f. bild. Kunst XIII (1878), 193 f., 236 f. und den durch die Ergebnisse der allerletzten Ausgrabungen ergänzten Plan zu den Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. ἑταιρίας 1879.) Der Zuschauerraum (κοῖλον, *cavea*) umfafst etwa zwei Drittel einer Kreisfläche, welche nach der offenen, südlichen Seite zu noch durch geradlinige Begrenzungen im Osten und Westen fortgesetzt wird. Einen regelmäfsigen Grundrifs weist dieser Raum indes nur an seiner westlichen Umfassung auf, welche durch eine starke Futtermauer mit rechtwinkelig schneidenden Quermauern aus Konglomeratstein gestützt und nach aufsen durch eine saubere Mauer aus Porosquadern verblendet ist. Im Norden steigen die Sitzstufen noch über die Kreislinie hinaus in dem nackten Felsen empor. Etwas nordöstlich ist die senkrechte Stirnmauer des Akropolisfelsens segmentartig abgearbeitet (κατατομή vgl. Harpocr. s. v.). Die östliche Begrenzung ist überhaupt, wie die neuesten Ausgrabungen gelehrt haben, ganz unregelmäfsig. Die einspringenden und sich kreuzenden Konglomeratsteinfundamente sind offenbar Futtermauern für den rampen- und terrassenartigen Aufstieg, der sich zugleich in einem Wege quer durch die Cavea des Theaters fortsetzte, um dann westlich, wo die Umfassungsmauer unterbrochen ist, auf gleichfalls noch teilweise erhaltenen Futtermauern ins Asklepieion (s. unten) herabzuführen. Zu der Unregelmäfsigkeit der östlichen Begrenzung gesellt sich noch der Umstand, dafs der östliche Schenkel der südlichen Stirnmauer bis zum Mittelpunkt der Orchestra gerechnet 7 m länger ist als der westliche, als sollte auf diese Weise der durch Abflachung der östlichen Seite verlorene Raum wiedergewonnen werden. In der Cavea fanden etwa 27—30000 Menschen Platz.

Die Sitzstufen aus Porosstein liegen teils auf dem gewachsenen Erdreich, teils (höher) auf Fundamenten aus Konglomeratstein; ganz oben sind sie in den Felsen selbst geschnitten. Durch 14 aufsteigende Treppen (von ca. 0,70 m Breite) wird der ganze Raum in 13 Keile (κερκίδες) zerlegt. Die unterste, breitere Stufe, welche sich im Halbkreis um die durch einen Umgang und eine Balustrade aus Marmorplatten getrennte Orchestra legt, trug zum gröfsten Teil noch erhaltene (hier und da auf höhere Stufen verschleppte) Throne aus pentelischem Marmor, meist zwei bis drei aus einem Stück gearbeitet; die beiden äufsersten Keile enthielten deren je sechs, die übrigen nur fünf, im ganzen also 67 Sessel. Im Centrum steht noch heute der überaus reich und geschmackvoll mit Flachreliefs geschmückte Ehrensitz des Dionysospriesters. (Die Inschrift befindet sich unter dem teppichartig, mit medischen gegen Löwengreifen kämpfenden Figuren verzierten Fries an der Vorderseite: C. J. Att. III, 240 ἱερέως Διονύσου Ἐλευθερέως, aus der ersten Kaiserzeit; vgl. die Abbildung des Thrones: Zeitschr. f. bild. Kunst a. a. O. S. 196, an der Rücklehne eine Weintraube tragende Satyre, an den Seitenlehnen knieende Eroten mit Hähnen.) Rechts und links schliefsen sich daran die einfacher gearbeiteten Throne der übrigen, durch das Recht der Proedrie bevorzugten Personen, welche

uns gleichfalls durch Inschriften genannt werden (Kultusbeamte, Archonten, Strateg, Herold u. s. w.). Auch die höheren, flach profilierten Porosstufen (Höhe ca. 0,32 m mit Sitzflächen von 0,33 m Breite, dahinter immer noch ein etwas vertiefter Fufsplatz für die höher Sitzenden) tragen bis zur 24. Reihe hinauf zahlreiche, oft nur flüchtig eingeritzte, ausradierte und durch neue ersetzte Namen von Proedrieberechtigten, darunter namentlich eine grofse Menge von Priesterinnen. Diese Inschriften stammen aus sehr verschiedenen Epochen und reichen von der ersten römischen Kaiserzeit bis auf Hadrian hinab. Reiche Belehrung schöpfen wir aus ihnen namentlich für die gottesdienstlichen Verhältnisse Athens (vgl. Vischer im Neuen Schweiz. Mus. III [1863] S. 35 f.; Keil, II. Suppl. z. Philol. S. 628 f.; Philol. XXIII, 212 f., 592 f.; Gelzer, Monatsber. d. Berl. Akad. 1872 S. 164 f. Alle Inschriften gesammelt im C. J. Att. III, 77 f.).

Dazu kommen mancherlei Zuthaten aus Hadrianischer Zeit. Im mittleren Keile lagert auf der dritten und vierten Stufe eine Basis, welche ihrer Inschrift zufolge eine vom Areiopag, dem Rate der Sechshundert und dem Volke der Athener dem Archon Hadrian (im Jahre 112 n. Chr.) geweihte Statue trug. Andre Statuenbasen des Hadrian stehen auf dem sechsten und achten Keile, das Fragment einer dritten fand sich beim ersten Keil. Da die Inschriften lehren, dafs dieselben von den Phylen Akamantis, Oineis und Erechtheis aufgestellt waren, und da diese drei Namen auch in der offiziellen Reihenfolge der Phylen denselben Platz (den ersten, sechsten und siebenten) einnahmen (die Basis der Oineis rückte auf den achten Keil, da der siebente durch die an erster Stelle erwähnte Statue eingenommen war), so hat man sofort erkannt, dafs alle Keile (mit Ausnahme des mittelsten) je eine Statue des Hadrian getragen haben, also zwölf Statuen der Reihe nach von den zwölf Phylen aufgestellt. Die Aufstellungszeit fällt zwischen 117—138, da Hadrian hier schon als Kaiser genannt wird, doch in die erste Zeit seiner Regierung, weil die 13. Phyle, Hadrianis, noch nicht eingerechnet ist.

Aufserdem steht rechts (westlich), neben dem zuerst erwähnten mittleren Postament, eine grofse, inschriftlose Basis (1,33 m breit, 1,60 m tief), die nach einer (durch die Beobachtungen von Julius a. a. O. S. 200 unterstützten) Vermutung O. Benndorfs (Beitr. z. Kenntnis des att. Theaters S. 21 f.) den Thron des Hadrian getragen haben mag, als er im Jahre 126 den Dionysien persönlich beiwohnte. Auf dasselbe Ereignis bezieht Benndorf denn auch die Aufstellung jener zwölf Bildsäulen. Vor der grofsen Basis steht, gleichzeitig mit dieser errichtet, etwas tiefer ein Sessel für den Priester der olympischen Nike.

Die Orchestra, in Form eines durch Tangenten verlängerten Halbkreises, wird von den Sitzreihen durch die oben erwähnte 1,10 m hohe Balustrade geschieden, welche erst aus römischer Zeit stammt, da man hier auch Gladiatorenspiele feierte (Dio Chrysost. or. XXXI § 121). Ein vor derselben herumlaufender Kanal, mit Porossteinen, an einigen Stellen aber mit rosettenartig durchbrochenen Marmorplatten gedeckt, wurde durch diese Balustrade vom Zuschauerraum abgeschnitten, während er doch ursprünglich die Bestimmung hatte, das von demselben herabfliefsende Regenwasser aufzunehmen. Die Pflasterung der Orchestra besteht aus Platten von abwechselnd pentelischem und (dunklerem) hymettischem Marmor, welche in der Mitte, nach der Bühne zu, durch eine rautenförmige durchbrochen wird, einem künstlichen System aus pentelischem, hymettischem und rötlichem Marmor. Die mittelste Platte enthält eine kreisförmige, 0,51 m weite, 0,02 m tiefe Einsenkung, deren Bestimmung unklar bleiben mufs, da die ganze Anlage erst aus römischer Zeit stammt. Auf den Marmorplatten sind mehrere geometrische Zeichnungen eingeritzt, deren Bedeutung sich nicht mehr bestimmen läfst.

Die Reste des Bühnengebäudes (der σκηνή) gehören sehr verschiedenen Bauperioden an. Die ältesten Bestandteile sind zwei parallele Mauerzüge aus Konglomeratstein, deren vorderer die 21 m breite Bühnenwand trug, beiderseits eingefafst durch die vorspringenden Fundamente der Paraskenia, während der hintere das in mehrere Gemächer geteilte Postscenium abschlofs. Die geringe Stärke dieser Mauern (1,35 und 0,70 m) liefs für diese Periode (das 5. Jahrhundert) ein nur hölzernes Bühnengebäude vermuten. In späterer Zeit finden wir diese Mauerzüge an ihrer Rückseite durch Konglomeratsteinfundamente und Porosquadern um 1,55 und 1,40 m verstärkt (die Periode des steinernen Theaterbaues?). Daran schliefsen sich nach hinten zu Mauerzüge, welche einen viereckigen, fast die Gesamtbreite der Cavea erreichenden Raum umgrenzen. Da nach Vitruv (V, 9, 1) die Halle des Eumenes hinter der Bühne *(post scaenam)* zu suchen ist, in welcher die Zuschauer vor plötzlichem Unwetter Schutz suchen konnten, so sind diese Reste nicht ohne Wahrscheinlichkeit darauf bezogen worden (s. Julius a. a. O. S. 237); eben dazu mögen (wie U. Köhler vermutete) als Gebälkträger zwei kolossale Silene gehört haben, die sich dort unter den Trümmern fanden, sowie andre Fragmente architektonisch verwandter Statuen.

Römischen Ursprungs sind sodann zu beiden Seiten des Bühnengebäudes im Vordergrunde desselben Stylobat und Arkadenbögen (sehr verwandt denen am »Turm der Winde«) aus hymettischem, und Säulenfragmente aus pentelischem Marmor,

welche offene flügelartige Hallen schmückten. Damit in Zusammenhang bringt Julius (a. a. O. S. 238) gewifs mit Recht eine Umgestaltung der Bühne, welche das Bedürfnis der römischen Zeit tiefer und niedriger verlangte. Diese Tiefe gewann man durch Vorschiebung der vorderen Wand des Hyposkenion, welche vermutlich auch damals den im 3. Jahrhundert in das »Hyposkenion des Phaidros« verbauten Reliefschmuck erhielt. Das letztere repräsentiert die jüngste, zum Teil noch erhaltene Phase der Umwandlungen. Es ist unmittelbar in die Sehne der Orchestra gerückt; erhalten ist nur die mittlere Aufgangstreppe von fünf Stufen aus pentelischem Marmor und die rechte (westliche) Hälfte. Auf der obersten Treppenstufe liest man die dem 3., wenn nicht 4. nachchristlichen Jahrhundert angehörige Inschrift (C. J. Att. III, 239):

Σοὶ τόδε καλὸν ἔτευξε, φιλόργιε, βῆμα θεήτρου
Φαῖδρος Ζωΐλου, βιοδώτορος Ἀτθίδος ἀρχός.

Die vier (0,90 m hohen) Reliefs, welche die westliche Seite schmücken, sind jetzt, wiewohl sie seitwärts Stofskanten tragen, durch Nischen getrennt, in deren mittelster ein kauernder, gebälktragender Silen angebracht ist, der ebensowenig an diese Stelle pafst. Dem Stile nach erscheint er noch älter als die sehr wohl in die erste römische Kaiserzeit (s. oben) datierbaren Reliefs. Letztere, publiziert und mit Kommentar begleitet von Matz (Mon. d. Inst. IX Tav. XVI; Ann. d. Inst. 1870 S. 97 f.), entziehen sich im einzelnen noch vielfach der Erklärung. Im allgemeinen erkennen wir als Gegenstand der Darstellung: die Jugenderziehung des Dionysos, seine Aufnahme in Attika (durch Ikarios und Erigone), die Huldigung, welche dem Gott in seinem Heiligtum durch Heroen und Repräsentanten des attischen Volkes (Theseus, Eirene, Hestia?) dargebracht wird.

Was den übrigen reichen Schmuck des Dionysostheaters angeht, so läfst sich aus den zahlreich gefundenen Fragmenten nirgends ein Ganzes zusammensetzen. Von den zahlreichen Bildwerken komischer und tragischer Dichter, welche Pausanias (I, 21, 1. 2) erwähnt, hat sich die Basis des Menander gefunden (Μένανδρος | Κηφισόδοτος Τίμαρχος ἐπόησαν); die lange verbreitete Meinung, dafs die berühmte Menanderstatue des Vatican (Mus. Pio-Clem. III Tav. XV) ursprünglich darauf gestanden habe, ist durch neuere Messungen widerlegt worden.

Sodann waren, vermutlich schon im 5. Jahrhundert, früher auf beiden Seiten des Eingangs zum Theater die Erzbilder des Miltiades und Themistokles, jeder mit einem persischen Gefangenen errichtet (vgl. Schol. Aristid. Panath. p. 202, Frommel). Eines derselben scheint somit der στρατηγός ὁ χαλκοῦς beim προπύλαιον τοῦ Διονύσου zu sein, hinter dem sich Diokleides in der Nacht des Hermenfrevels verborgen haben wollte, als er die vielen Gestalten sah: ἀπὸ τοῦ ᾠδείου καταβαίνοντας εἰς τὴν ὀρχήστραν (Andokides I, 38). Dadurch wird auch die Lage des perikleischen Odeion in unmittelbarer Nähe des Dionysion von neuem bekräftigt (Löschcke, Dorpat. Progr. 1883 S. 4 fragt: »Wie kommt die Statue eines Strategen in oder vor den Bezirk des Dionysos?«); Pausanias (I, 20, 4) schiebt die Erwähnung des Odeion (πλησίον τοῦ τε ἱεροῦ τοῦ Διονύσου καί τοῦ θεάτρου) sogar in die Beschreibung des Dionysosheiligtums und des Theaters ein, ebenso bezeugt die Nachbarschaft, und zwar auf der östlichen Seite des Theaters, Vitruv V, 9, 1: *exeuntibus e theatro sinistra parte Odeum.* Über die notwendige Scheidung eines älteren Odeion haben wir bereits oben (S. 186 f.) gesprochen. Das Odeion des Perikles war ein vermutlich freistehender, mit einer Kuppel überdachter Rundbau, dessen eigentümliche Form mancherlei Vergleiche herausforderte (nach Plut. Perikl. 13 und Paus. I, 20, 4 hielt man es für eine Nachahmung des Zeltes des Xerxes; vgl. den Komikerwitz bei Plut. a. a. O. ὁ Περικλῆς τᾠδεῖον ἐπὶ τοῦ κρανίου ἔχων). Berühmt war es auch durch seine zahlreichen Säulen (im Innern; Plut. a. a. O. πολύστυλον. Theophr. Char. 3 πόσοι εἰσὶ κίονες τοῦ Ὠιδείου).

Als während des Mithridatischen Krieges Aristion sich auf der Akropolis gegen Sulla verschanzte (86 v. Chr.), brannte er das Odeion nieder, damit, wie es hiefs, die Balken desselben nicht zu Belagerungswerkzeugen dienen könnten (Appian. B. Mithrid. 38); doch wurde der Bau noch vor der Mitte des 1. Jahrhunderts auf Kosten des Kappadokischen Königs Ariobarzanes II Philopator durch die Architekten C. und M. Stallius und Menalippos wiederhergestellt (Vitruv V, 9, 1; vgl. C. J. Att. III, 541). Da die Sondierungen der archäologischen Gesellschaft vor dem Ostabhange der Burg nur Terrassenmauern konstatiert haben, so suchen wir im Einklang mit allen übrigen Nachrichten die ehemalige Lage des Odeion auf der Linie vom Lysikratesdenkmal zur östlichen Parodos des Theaters. Vielleicht hängt mit der Nähe desselben irgendwie die unregelmäfsige Begrenzung der östlichen Caveaseite (s. S. 190) zusammen. Dafs die Orchestra, zu welcher nach der Aussage des Diokleides (in der oben angeführten Andokidesstelle) gegen 300 Menschen vom Odeion herabstiegen, um sich hier in 20 Gruppen zu ordnen, nicht identisch sein könne mit der (viel zu kleinen) des Dionysostheaters, hat Löschcke (a. a. O.) mit Recht eingewandt. Aber er leugnet selber nicht die Möglichkeit der Existenz eines gesonderten Tanzplatzes, wie ihn auch Leake (Topogr. von Athen S. 210, 3) annimmt. Derselbe könnte recht wohl zu Einübungen der Chöre bestimmt gewesen sein, wie ja auch wenigstens das ältere Odeion teilweise zu dramatischen Vorbereitungen diente (s. S. 186; Schol. Aristoph. Vesp. 1109; Schol. Aeschin. III, 67).

Oberhalb des Theaters, etwas östlich von der Mittelaxe des Zuschauerraumes, befindet sich im Felsen eine der **Panagia Chrysospiliotissa** geweihte **Grotte**, welche Pausanias (I, 21, 3 ἐν τῇ κορυφῇ τοῦ θεάτρου) erwähnt. Sie ist fast 7 m breit und 15 m tief; der unebene Boden steigt mit rohen Felsstufen nach hinten zu etwas an (vgl. den Grundrifs: Altert. von Athen Lfg. XXVIII Taf. 5). Welchem Kultus dieselbe im Altertum geweiht war, vermögen wir nicht mehr zu bestimmen. Links, westlich vom Eingang sind zwei grofse (Votiv-?) Nischen in die Felswand gemeifselt. Nach Pausanias befand sich darüber ein Dreifufs; darin (nicht in der Grotte, sondern vermutlich in getriebenen Reliefs am Dreifufs selbst, vgl. die gemalten Dreifüfse aus Pompeji, Helbig, Wandgemälde 1154) die **Tötung der Niobiden** durch Apollo und Artemis. Freilich kann dieser Dreifufs kaum zu dem choregischen Denkmal des Thrasyllos gehört haben, sondern stand vielleicht wie die beiden erhaltenen Dreifufssäulen (s. unten) auf dem höchsten Plateau über der Grotte.

Das **Thrasyllosmonument** stand etwa 1,60 m vor der Höhle; es ist von Stuart noch aufgenommen worden (Altert. von Athen II, 28 f., Lfg. VIII Taf. 1—5); zerstört wurde dasselbe erst bei der Belagerung der Burg durch die Türken im Jahre 1826 und 1827. Heute liegen nur geringe Reste am Boden (über ein Epistylstück in der Stoa des Hadrian vgl. Bötticher, Bericht über d. Untersuch. S. 29). Der ganze Aufbau war 7,70 m breit, 8,40 m hoch. Über zwei Marmorstufen erhoben sich drei dorische Pilaster (0,70 m, der mittlere nur 0,52 m breit), welche das Epistyl trugen; zunächst einen glatten Architrav mit der Inschrift: C. J. Gr. I, 227 Θράσυλλος Θρασύλλου Δεκελεεὺς ἀνέθηκεν | χορηγῶν νικήσας ἀνδρασιν Ἱπποθοωντίδι φυλῇ | Εὔϊος Χαλκιδεὺς ηὔλει, Νέαιχμος ἦρχεν | (d. i. Olymp. 115, 1 = 320 v. Chr.) Καρκίδαμος Σώτιος ἐδίδασκεν. Auf dem Epistyl ruhte ein mit elf Lorbeerkränzen in Relief verzierter Fries, von vorspringendem Gesims bekrönt. Darüber erhob sich eine dreifach gegliederte sog. Attika. In der Mitte, welche durch drei Stufen geteilt wird, safs eine mit gegürtetem Chiton, Mantel und Tier- (Panther-?) Fell bekleidete Figur (jetzt im britischen Museum; abgeb. Altert. von Athen Lfg. VIII Taf. 5 mit restauriertem Kopfe), vermutlich Dionysos. Arme und Kopf waren besonders eingesetzt und fehlten bereits zu Stuarts Zeit. Ein Loch auf dem Schofs der Statue gab zu der Vermutung Anlafs, dieselbe habe einst den Dreifufs getragen, was mir wenig wahrscheinlich ist. Dagegen standen Dreifüfse auf den beiden postamentartig profilierten Seiten des Aufsatzes. Die Inschriften (C. J. Gr. I, 225, 226, von denen die erstere in Stücken erhalten ist) erweisen, dafs Thrasykles, des Thrasyllos Sohn, dieselben als Agonothet unter dem Archontat des Pytharatos (Olymp. 127, 2 = 271 v. Chr.) geweiht hatte.

Über der Grotte stehen auf besonderem Plateau, welches westlich vermittelst schlechter Felsstufen erreicht werden kann, noch zwei hohe Säulen mit dreieckigen korinthischen Kapitälen aufrecht, welche zur Aufnahme von Dreifüfsen bestimmt waren. Dieselben erheben sich auf fünfstufigen Basen; auf der obersten Stufe bei der östlichen, höheren Säule liest man einige Namen der Weihenden in Schriftzügen aus spätrömischer Zeit: C. J. Att. III, 126 (ΗΛΙ = Ἡλίῳ? Μάξιμος, Φίλιππος Γα[ΐος?] Στρατόνεικος). Eben hier dürften noch sehr zahlreiche Weihgeschenke dieser Art gestanden haben; genau bezeugt ist diese Stelle (ὑπὲρ τοῦ θεάτρου . . . ἐπὶ τὴν κατατομήν) von dem Dreifufs des Aischraios (s. Harpocr. s. v. κατατομή); östlich von den Dreifufssäulen ferner liest man in sehr verwitterten Felsinschriften aus später Zeit eine Reihe von Namen der Weihenden (vgl. C. J. Att. III, 125; Velsen, Archäol. Anz. 1855 S. 58); ebenda steht noch (an alter Stelle?) eine Sonnenuhr aus Marmor.

Auf der Strecke **zwischen dem Dionysostheater und dem Odeion des Herodes Attikos** (s. unten) unterscheiden wir eine höhere Terrasse, welche die von Paus. (I, 22, 1 f.) beschriebenen Heiligtümer trug, und südlich davon das 12—15 m niedrigere Terrain, welches sich, nach vorhandenen Spuren von Substruktionen zu schliefsen, in kleineren Abstufungen nach dem Ilisos herabsenkte. Die scharfe Begrenzung der oberen Terrasse nach Süden bildet auf der ganzen Strecke eine senkrechte Futtermauer aus Konglomeratsteinen, durch mehr als 40 mit Bogen verbundene Strebepfeiler verstärkt, vor welcher sich in gleicher Ausdehnung (163 m) die Reste einer **doppelschiffigen Hallenanlage** (der längsten, welche bisher in Athen bekannt geworden ist) vorgefunden haben. Alles dieses ist erst durch die verdienstlichen Ausgrabungen der archäologischen Gesellschaft vom Jahre 1877, nach Auflösung der türkischen Fortifikationslinie (der sog. Serpentzémauer) zum Vorschein gekommen. Vgl. die Aufnahme von P. Ziller, Mitt. d. Inst. III (1878) Taf. VII mit Text von U. Köhler S. 147 f. Die Halle war über 16 m tief; erhalten sind gröfstenteils die Kalksteinfundamente der äufseren Langseite, die viereckigen Kalksteinbasen der inneren Stützreihe und Teile der Rück- und Seitenwände, um welche unten ein Sockel aus hymettischen Platten herumläuft. Von den Säulen oder Stützen hat sich nichts gefunden; die horizontale Bedachung war vermutlich aus Holz konstruiert. Die Rückseite der Halle steht mit der Bogenmauer, an welche sie sich lehnt, auffallenderweise nicht im Verbande; doch ist die letztere so unregelmäfsig gefügt, dafs sie zu keiner Zeit für sich blofsgelegen

haben kann. Beide Mauern setzen nach Osten zu genau die Sehnenlinie der Cavea des Herodestheaters fort; die westliche Seitenwand der Halle kommuniziert mit demselben zudem durch eine Thür, während die dem Dionysostheater zugewandte Ostwand unten geschlossen war. (Vielleicht führte indes von dieser Seite eine Treppe auf die Höhe derselben und auf die Terrasse.) Nach den oben vorgebrachten Bemerkungen, namentlich wegen der Richtung der Halle, werden wir kaum umhin können, dieselbe (mit Köhler) dem westlichen Odeion gleichzeitig zu setzen und mit ihr auch die dahinter gelegene Bogenmauer in ihrem letzten Stadium, wiewohl die obere Terrasse einer Unterstützung nach dieser Seite hin zu keiner Zeit entbehrt haben kann. Die Beschreibung des Pausanias kannte diesen veränderten Zustand des Südabhanges noch nicht, wie er ja auch der Erbauung des Herodestheaters erst nachträglich (VII, 20, 6) Erwähnung thut. Er nennt auf dem Wege vom Theater zur Akropolis das Grab des Kalos (oder Talos), darauf das Asklepieion (I, 21, 4). Da letzteres nun unmittelbar an das westliche Theaterrund grenzt (s. unten), während doch Lucian (Pisc. 42) das Talosgrab getrennt vom Asklepieion als einen Punkt bezeichnet, von dem die Menge zur Burg emporklettert, so müfste dasselbe noch westlich oberhalb des Theaters gelegen haben, am Fufs der Felsen, von denen Daedalos seinen Neffen aus Neid herabgestürzt haben soll (Phot. s. v. Πέρδικος ἱερόν). Indes nötigt uns der Mangel an Platz, doch auch die Möglichkeit zuzugeben, dafs diese Stätte noch tiefer gelegen haben könne, um so mehr als damit unzweifelhaft ein Heiligtum der Perdix, der Mutter des Talos, verbunden war (Phot. a. a. O. παρὰ τῇ ἀκροπόλει). Vor der Südostecke der oben beschriebenen Halle z. B. sind ältere Fundamentreste aufgedeckt worden, die von einem Tempel herrühren können (Köhler, Mitt. d. Inst. III, 153).

Dagegen haben die Ausgrabungen der archäologischen Gesellschaft vom Jahre 1876 f. nicht nur die Lage des Asklepieion ermittelt, sondern auch unsre Kenntnis des Heiligtums und seiner Umgebung mit reichem Detail ausgestattet. (Vgl. die fortlaufenden Berichte im Ἀθήναιον 1876 f.; Pläne mit beschreibendem Text: Mitt. d. Inst. II, 171 f., 229 f. Taf. 13 (Köhler). Bulletin de corresp. hell. I zu S. 169 f. Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. ἑταιρ. 1876—77; Curtius und Kaupert, Atlas von Athen Bl. XI S. 34 f.; vgl. unsern Plan der Akropolis). Pausanias (I, 21, 4) erwähnt in dem Heiligtum sehenswerte Bildwerke des Gottes und seiner Söhne und Gemälde, ferner eine Quelle (κρήνη), bei welcher Halirrhotios, der Sohn des Poseidon, die Tochter des Ares, Alkippe, geschändet haben und von Ares getötet worden sein soll. Aus einer Inschrift des 1. Jahrh. v. Chr., welche sich auf Restaurationen am Asklepieion bezieht (C. J. Att. II, 489 b), erfahren wir sodann, dafs das Heiligtum zwei Tempel, den einen mit dem alten Kultbilde enthielt, und ihnen entsprechend zwei verschliefsbare Eingänge (Diokles meldet Z. 11 f. διεφθάρθαι τὰ θυρώματα τῆς πρότερον οὔσης εἰς τὸ ἱερὸν εἰσόδου, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν ὀπίσω τοῦ προπύλου στέγην, ἔτι δὲ καὶ τὸν ναὸν τοῦ ἀρχαίου ἀφιδρύματος τοῦ τε Ἀσκληπιοῦ καὶ τῆς Ὑγιείας. Derselbe Z. 15 παρακαλεῖ τὴν βουλὴν ἐπιχωρῆσαι ἑατῷ κατασκευάσαντι ἐκ τῶν ἰδίων θυρῶσαι τὸ ἀρχαῖον πρόπυλον στεγάσαι δὲ καὶ τοῦ προπύλου τὸ ὀπίσω μέρος καὶ τὸν ναὸν τὸν ἀπέναντι τῆς εἰσόδου. Vgl. C. J. Att. III, 68 c, f.). Auch die Quelle und ein besonderer Eingang zu derselben wird inschriftlich erwähnt (Ἀθήναιον V, 527; Mitt. II, 174). Vom Westrande des Theaterraumes gelangte man auf dem oben S. 190 erwähnten Wege, welcher von zwei etwas konvergierenden, mit der Umfassungsmauer des Theaters gleichzeitigen Rampenmauern gestützt wurde, zu den Heiligtümern des Südabhanges. Der Weg führt hart am Rande zwischen der oben erwähnten Bogenmauer und den polygonalen Peribolosmauern hin, welche rechts die heiligen Bezirke abschlossen, indem sie zugleich nach Westen etwas ansteigende Terrassenmauern bildeten. Wir unterscheiden zunächst zwei solcher Terrassen (die westliche ³/₄ m höher) und zwei Gruppen von Stiftungen. Die östlichste und niedrigste Terrasse umschlofs das eigentliche Asklepieion, östlich begrenzt vom Theaterrund. Von der südlichen Peribolosmauer (einer unten polygonalen Füllmauer von 0,70 m Dicke) ist beim Theater rechts vom herabführenden Wege eine Strecke erhalten; auch von der westlichen Begrenzung lassen sich Spuren aufweisen. Im Norden lehnten sich die hier vorhandenen Anlagen unmittelbar an den geglätteten Akropolisfels. Die ganze Fläche hatte eine Tiefe von über 27 m (in nordsüdlicher Richtung), eine Länge von ca. 50 m. Den nördlichen der Akropolis benachbarten Teil nahm eine Hallenanlage ein, auf dem südlichen und breiteren sind die Spuren der beiden Tempel nachzuweisen. Ihren Platz hatten christliche Kirchen eingenommen, die wiederum mehrfach umgebaut worden waren. Infolgedessen sind die antiken Fundamente des östlich gelegenen Tempels, welchen wir an der Stelle, wo zwei Kirchen nebeneinander lagen, sicher voraussetzen dürfen (s. die zahlreichen Einsatzlöcher für Anatheme gerade an dieser Stelle auf den Stufen der nördlich benachbarten Halle), völlig geschwunden. Dagegen wurden unter dem Fufsboden der westlichsten Kirche noch die aus Poros, am Ostende aus Konglomerat- und Felsstein bestehenden Substruktionen eines 10,50 m langen, 6 m breiten Bauwerkes aufgedeckt, welches der ältere und kleinere Tempel gewesen sein wird. Den übrigen Raum haben Weihgeschenke, Altäre und Baumpflanzungen eingenommen, von welchen eine Inschrift spricht und auch mehrere unter den

zahlreich aufgefundenen, Asklepios und seine Familie vor seinen Verehrern darstellende Votivreliefs Kunde geben. (Vgl. z. B. Mitt. d. Inst. II Taf. XVI. Ein vollständiges Verzeichnis der am Südabhange während der Ausgrabungen von 1876 und 1877 gefundenen Reliefs gibt v. Duhn, Arch. Ztg. XXXV S. 139 f.) Die Hallenanlage am Burgfelsen nimmt die ganze Breite des Bezirkes ein (Breite 49,50 m, Tiefe ca. 11 m). Erhalten ist der äufsere Stylobat nebst Teilen der Rück- und Seitenwände. Ersteren erreicht man auf zwei Stufen, die untere aus Porosstein, die obere aus hymettischem Marmor. Darauf erkennt man die Spuren einer älteren und einer jüngeren, bei umfassendem Umbau errichteten Säulenordnung, beide dorisch. (Die älteren Säulen waren ca. 0,73 m dick und 2,76 m voneinander entfernt; die jüngeren, von denen einige Schäfte aus pentelischem Marmor erhalten sind, hatten von 3,35 m über dem Boden an 20 flache Kannelüren, Durchm. 0,64 m, Axenabstand 3 m.) Das Innere der Halle zeigt in der mittleren Längenaxe östlich noch einige Postamente, welche eine zweite Säulenstellung mit doppelter Axenweite als die äufsere ergeben. Im Westen sind die Spuren unter einem im Mittelalter eingebauten, einst überwölbten Gange verschwunden. Der Ostwand parallel lief im Abstande von 1,85 m eine Quermauer; der so gewonnene Raum scheint eine Treppenanlage für die Plateform oder ein Obergeschofs enthalten zu haben. Die saubere Arbeit der Rückwand, um welche 1,15 m hohe Platten aus hymettischem Marmor liefen, weist wie die übrige Fügung auf gute Zeit; die ausgiebige Verwendung des hymettischen Marmors jedoch nicht über das 4. Jahrhundert hinaus. Der Umbau gehört dagegen einer späten Epoche an.

An der Rückseite der Halle in ihrem östlichen Teil gelangt man durch einen schmalen Eingang in ein kreisrundes Felsgemach (Tholos), das oben kuppelförmig gewölbt ist (vgl. den Grundrifs und Durchschnitt, Atlas von Athen Bl. XI; unterer Durchmesser 4,85 m, Höhe etwas geringer). Das Innere fand sich als christliche Kapelle eingerichtet vor. Neben dem Eingange quillt Wasser aus einem Felsspalt, welches gleichfalls seit christlicher Zeit in einem Kanal um die Innenwand herumgeführt und durch hochgestellte Platten eingefafst ist. Wir werden in diesem Quellhaus die von Pausanias erwähnte κρήνη zu erkennen haben, an welche sich die Sage von Halirrhothios und Alkippe knüpfte.

Eine nicht minder bemerkenswerte Anlage erhebt sich am westlichen Ende der Stoa, ein viereckiger, etwa 3 m hoher Unterbau (9 × 11 m), in dessen Mitte sich ein kreisrunder, mit polygonalen Steinen ausgemauerter Schacht (Durchm. 2,70 m, Tiefe 2,20 m) öffnet. Die Mündung umgeben Konglomeratsteinblöcke und diese vier regelmäfsig gesetzte fundamentierte Basen aus hymettischem Marmor (0,90 m im Durchmesser). Von Süden führte, nach geringen Spuren zu schliefsen, eine Treppe empor. Das Dach der Halle scheint sich auch über diese Plateform, welche in ihre Nordwestecke einschneidet, fortgesetzt zu haben. Am nächsten liegt es ja, an ein zweites Brunnenhaus zu denken, wiewohl der Boden des Schachtes felsig und heute trocken ist. Das Wasser konnte zwischen den Steinen quellen. U. Köhler (Mitt. II, 254 f.) möchte darin lieber eine Opfergrube für den mit dem Asklepiosdienst verbundenen Heroenkult erkennen. (Beim Feste der Ἡρῷα war der Asklepiospriester beteiligt, C. J. Att. II, 453b; Anderes vgl. Mitt. II, 245 f.)

Die zweite, westlich anstofsende Terrasse erhebt sich nur ganz wenig (ca. 0,75 m) über den heiligen Bezirk des Asklepios. Auch sie ist scharf begrenzt in Form eines unregelmäfsigen Vierecks, doch von geringerem Umfange. Südlich, der Bogenmauer parallel, ist die polygonale Terrassenmauer relativ gut erhalten. Wo sie im Westen (infolge des Einbaues einer grofsen mittelalterlichen Zisterne) abbricht, ist ein kubischer Felsstein eingefügt, dessen nach dem südlichen Wege blickende Aufschrift in Zügen aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts ὅρος κρήνης lautet. Östlich biegt die Peribolosmauer im spitzen Winkel nach Norden um. Den eigentlichen Mittelpunkt des so umfafsten Raumes bildet ein mit künstlichstem Polygonalnetzwerk ausgemauerter Brunnenschacht (s. die Probe Atlas von Athen Bl. XI) am Fufs des Akropolisfelsens, nördlich gegenüber der eben erwähnten Inschrift, welche somit den ganzen Bezirk nach dem Brunnen benennt. Der Schacht (ca. 2,50 m breit; gegenwärtig ca. 3,50 m tief, doch nicht völlig ausgeräumt) liegt jetzt trocken, da ihm sein Wasser durch eine westlich anstofsende mittelalterliche Zisterne entzogen wird, die auch einen Teil der Krene zerstört hat. Östlich von dem Brunnen liegen die Fundamente eines 28 m langen, 14 m tiefen Gebäudes, dessen nördliche, dem Akropolisfels zugewandte Hälfte in vier mit runden Flufskieseln gepflasterte Gemächer (Wohnungen für Tempelpersonal) zerfällt. Die vordere Halle hatte geschlossene Seitenwände und eine ionische Säulenstellung in der Front, von welcher die Basis der westlichen Ecksäule (Säulendurchm. 0,62 m) erhalten ist. Die Halle scheint aus spätgriechischer, wenn nicht römischer Zeit zu stammen.

Nahe südlich bei der Krene und der Zisterne sind die aus aufeinander liegendem Konglomeratfels- und Kalkstein sauber geschichteten Fundamente eines kleinen nach Südosten orientierten Gebäudes (Länge 4,06 m, Breite 4,25 m) erhalten, dessen Frontseite noch Spuren vom Auflager einer zweiten (Marmor-) Stufe zeigt; vermutlich ein kleines »*templum in antis*«. Vor der östlichen Langseite, südlich der Quelle, sieht man noch ein viereckiges Fundament

aus Konglomeratstein, von einer gröfseren Basis oder einem Altar herrührend. Sodann liegen westlich bei dem Tempelchen nach Süden gerichtet Stufen (aus Kalkstein und hymettischem Marmor, Länge 5,20 m), an beiden Enden mit je einer ionischen Antenbasis, zwischen ihnen die Spuren von zwei Säulen und einem Gitter. Diese Reste müssen von einem ähnlichen, freilich wenig sorgfältig ausgeführten Bauwerk herrühren.

Schon die Bedeutung der Quelle für diesen Bezirk legt den Gedanken nahe, dafs der Kult von Naturgottheiten hier ursprünglich ist. Diese Annahme wird unterstützt durch Inschriften und plastische Funde: Ein hymettischer Block (1,48 m lang, 0,57 m hoch, 0,45 m tief), in dessen Profilierung drei Altäre angedeutet sind (Ἀθήν. V, 330; Mitt. d. Inst. II, 246), weist auf jeder Abteilung eine Gruppe von Gottheiten auf (Inschrift aus dem letzten vorchristlichen Jahrhundert): 1. Ἑρμοῦ Ἀφροδείτης Πανός· 2. Νυμφῶν. 3. Ἴσιδος. Die Nymphen am »Brunnen« verdienen um so mehr Beachtung, als wir dieselben etwa zwölfmal in Votivmonumenten, die eben hier gefunden sind, nachweisen konnten (vgl. meine Zusammenstellung Mitt. d. Inst. V, 210 f. Das bedeutendste und älteste Stück, vielleicht noch vom Ende des 5. Jahrhunderts: drei Nymphen, Pan und Adorant mit der Inschrift: Ἄρχανδρος Νύνφαις κα[ὶ Πανί] s. ebdas. Taf. VII). Wie dieselben einerseits dem Heilgotte Asklepios nicht zufällig benachbart sind (vgl. Mitt. III, 191; V, 210), so stehen sie anderseits bekanntlich mit Hermes und Pan in enger Beziehung, und wenn wir Aphrodite in derselben Gruppe, der ersten des Altars, genannt finden, so folgt (wie schon U. Köhler, Mitt. II, 247 geltend gemacht hat), dafs wir auch in ihr die Göttin der Fruchtbarkeit bezw. der geschlechtlichen Liebe zu erkennen haben. Als solche aber kennen Philemon und Nikandros (bei Harpocr. s. v πάνδημος Ἀφροδίτη, Athen. XIII, 569 d) die Aphrodite Pandemos, welche Pausanias (I, 22, 3) nach dem Heiligtum des Asklepios nennt. Vorher erwähnt er (I, 22, 1. 2) einen Tempel der Themis und das Grabmal des Hippolytos. Eben dieselben Stiftungen, ein Denkmal des Hippolytos, ein Heiligtum der Aphrodite und der Themis finden wir im Heiligtum des Asklepios zu Epidauros wieder (Paus. II, 27), die somit unzweifelhaft wie dieses von dort nach Athen übertragen sind (vgl. Köhler, Mitt. II, 176 f.). Dann ist jene Aphrodite aber auch identisch mit der anderweitig bezeugten Aphrodite ἐπὶ Ἱππολύτῳ zu Athen (C. J. Att. I, 212 Fragm. d, e, f [Ἀφρο]δίτης ἐ[πὶ Ἱπ]πολύτω[ι], Diodor. IV, 62 παρὰ τὴν ἀκρόπολιν, Eurip. Hippolyt. 30 f., Schol. Odyss. λ. 321), deren Heiligtum Phaidra gegründet haben soll: Eurip. a. a. O.: πέτραν παρ' αὐτὴν Παλλάδος (d. i. die Akropolis) κατόψιον | τῆς τῆσδε (d. i. angesichts des Troizenischen Landes, welches eben von der zweiten Terrasse aus noch sichtbar ist, während weiter nach Westen der Museionhügel die Aussicht beschränkt). Es liegen also für den athenischen Kultus einer und derselben Gottheit drei verschiedene Stiftungslegenden vor, von denen die beiden anderen mehr etymologischer Art sind: nach Nikander und Philemon (s. oben a. a. O.) hätte Solon aus dem Ertrag der ersten Hetärenhäuser diesen Kultus der freien Liebe gestiftet. Apollodor (bei Harpocr. s. v., vgl. Paus. a. a. O.) führt Namen und Verehrung der Pandemos auf die Einigung des attischen Volkes (durch Theseus) zurück. Es ist klar, dafs alle diese Überlieferungen gleich wenig bedeuten, wenn die Übertragung von Epidauros (bezw. Troizene) her erfolgt ist. (Unabhängig davon kann dagegen der Wert der von Apollodor hinzugefügten Notiz sein, dafs das Heiligtum περὶ τὴν ἀρχαίαν ἀγορὰν gegründet worden sei, welche die Existenz einer ältesten Agora im Süden der Burg bezeugen würde. Eine erneute Diskussion dieser Frage, welche in erster Linie der Stadtgeschichte angehört [vgl. Curtius, Att. Stud. II, 44 f.; Wachsmuth, D. St. Athens S. 484 f.; Köhler, Mitt. II, 175 Anm. 1], glaube ich an dieser Stelle nicht eingehen zu müssen.)

Das Heiligtum der Aphrodite, mit welcher gemeinschaftlich Peitho verehrt wurde (Paus. I, 22, 3; vgl. den Theatersitz C. J. Att. III, 351; die älteren Kultstatuen der beiden Gottheiten waren durch jüngere aus guter Zeit ersetzt worden, Paus. a. a. O.), wird infolge der Zerstörung der südlichen Hälfte unserer Terrasse verschwunden sein. Wir dürfen es in der Gegend der grofsen Zisterne suchen; dabei das Denkmal des Hippolytos, welches »vor dem Tempel der Themis aufgeschüttet war« (Paus. 22, 1). Diesen erkennt Köhler mit grofser Wahrscheinlichkeit in den erhaltenen, viereckigen Substruktionen südlich der Krene (s. oben; *F* auf dem Plane); in dem nordöstlich von jenen gelegenen Fundament etwa einen Altar der Nymphen. Die Stufenreste westlich davon mit den Säulenspuren und dem Gitterwerk nimmt derselbe Gelehrte für ein späteres Heiligtum der Isis in Anspruch, deren Verehrung auf der dritten ἐσχάρα des erwähnten Altarblockes bezeugt wird. Damit kombiniert er (Mitt. II, 256 f.) sehr scharfsinnig eine längst bekannte, oberhalb des Dionysostheaters aufgefundene Inschrift aus dem 2. Jahrh. n. Chr. (C. J. Att. III, 162), welche sich auf die Restauration eines schon von Böckh um der darin genannten priesterlichen Beamten willen der Isis zugeschriebenen Tempels bezieht. Säulen, Schranken und ein Bild der Aphrodite werden darin erwähnt: τὰ] κιόνια καὶ τὸ αἴτωμα καὶ τὰς κινκλίδας, καὶ τὴν Ἀφροδείτην τῇ θεῷ ἀνέθηκεν ἐπισκευάσασα καὶ αὐτὴν τὴν θεὸν καὶ τὰ περὶ αὐτήν, οὖσα καὶ λυχνάπτρια αὐτῆς καὶ ὀνειροκρίτις. Στολίζοντος κ. τ. λ.

Eine dritte, aufsteigende Terrasse des Südabhanges hebt mit der westlich des Krenebezirkes vom Burgfelsen nach Süden laufenden, dann nach Westen umbiegenden Polygonalmauer an, welcher südlich in der nicht ganz genauen Fortsetzung der Peribolosmauer mit dem Inschriftstein eine zweite, parallele Mauer entspricht. Beide verlieren sich bald, wie denn das ganze Terrain bis zum Herodestheater völlig zerstört und zerklüftet ist, so dafs wir erst im Westen wieder auf Futtermauern stofsen, welche zwei Begrenzungen eines ca. 40 qm grofsen Peribolos darstellen. Nördlich und südlich davon führten Wege zur Burg hinauf, der erstere ein schmaler Pfad, welcher sich zwischen rauhen Felsmassen emporschlängelt; der zweite, südliche bildet die Fortsetzung des vom Dionysostheater aufserhalb der Peribolosmauern hinlaufenden Strafse und steigt westwärts auf einigen noch erhaltenen Stufen bis an das Herodestheater, wo er sich mit einer von Süden längs der Ostseite des Odeion heraufkommenden Treppe verbindet.

In jenen Peribolos werden die Heiligtümer anzusetzen sein, welche Pausanias (I, 22, 3) nächst dem der Aphrodite Pandemos erwähnt: ἔστι δὲ και Γῆς Κουροτρόφου καὶ Δήμητρος ἱερὸν Χλόης. (Tempelschatz der Demeter Chloe C. J. Att. II, 722 Z. 18. Priesterin: C. J. Att. II, 631 Z. 16; III, 349. Aufstellung eines Dekretes πα[ρὰ] τὸν ν[εὼν τῆς] Δήμητρος C. J. Att. II, 375 a. f. Votivbasis Δήμητρι Ευχλόῃ gewidmet, von der Burg C. J. Att. III, 191. Die Lage des Tempels, nicht weit vom Burgeingang, bezeugt auch Aristoph. Lysistr. 830 f., vgl. Schol. Soph. Oed. Col. 1600.) Hatte somit Demeter Chloe ein nicht unansehnliches Heiligtum, so besafs daneben Ge Kurotrophos einen geweihten Bezirk. Vgl. C. J. Att. III, 411 einen beim Burgeingange gefundenen Grenzstein: εἴςοδος πρὸς σηκὸν Βλαύτης καὶ Κουροτρόφου ἀνει[μέν]η τῷ δήμῳ. Ein andrer alter Grenzstein bei den Propyläen hat: Κουροτρόφου (Lebas, vog. arch. inscr. 273; Köhler, Mitt. II, 177). Ähnlich ein grofser (Altar-?) Block aus der Serpentzémauer, Ἀθήναιον VI, 147 [Κ]ουροτρόφιον. Suid. s. v. Κουροτρόφος Γῆ und die Ephebeninschrift C. J. Att. II, 481 Z. 59 erwähnen Opfer und Altar der Kurotrophos ἐν ἀκροπόλει (eine blofse Ungenauigkeit?).

Das **Odeion**, welches **Herodes Atticus** zum Andenken seiner zweiten Gemahlin, Appia Annia Regilla (gest. 161 n. Chr.) errichten liefs (Philostr. vit. soph. II, 1, 5; Suid. s. v. Ἡρώδης; Paus. VII, 20, 6), nimmt das Westende des südlichen Burgabhanges ein, so dafs die südliche Fassade in einer Flucht mit der oben S. 193 beschriebenen langen Halle liegt. Die richtige Bestimmung der grofsartigen Ruinen, welche früher, um von anderen Benennungen zu schweigen, gewöhnlich für das Dionysostheater gehalten wurden, traf erst Chandler in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts (vgl. sodann Leake, Topogr. von Athen S. 135 f.). Nach einem im Jahre 1848 gemachten Anfang wurde das tief verschüttete Odeion, dessen Innenraum sogar als Ackerland bebaut war, in den Jahren 1857 und 1858 durch Pittakis aufgedeckt. Vgl. die seitdem erschienenen Schriften: Schillbach, Über d. Odeion d. Herod. Att., Jena 1858; Ivanoff, Ann. d. Inst. XXX (1858) S. 213 f.; Mon. d. Inst. VI Taf. 16. 17; Tuckermann, D. Odeum d. Herod. u. d. Regilla zu Athen, 1868.

Der Zuschauerraum (unterer Durchm. ca. 80 m) steigt in Halbkreisform den Akropolisfelsen hinan, eingefafst und auf den beiden Seiten überragt von einer breiten Kalksteinmauer, die auf der äufseren Ostseite noch durch Strebepfeiler verstärkt wird. Eine längs dieser aufsen emporführende Treppe haben wir bereits oben erwähnt, dieselbe kommt durch einen Bogen von der Plateform über dem östlichen Gemach des Skenegebäudes (s. unten) und scheint somit nur für die Theaterbesucher gedient zu haben.

Die Umfassungsmauer hatte das Dach aus Zedernholz zu tragen, mit welchem der ganze Raum überspannt war (Philostr. a. a. O.). Vermutlich befand sich innerhalb derselben oben noch ein Säulenumgang, da die Sitzstufen ringsum eine äufserste ebene Zone freilassen. Etwas oberhalb der Mitte teilte sodann ein etwa 2,20 m breites Diazoma die Sitze in eine untere und obere Abteilung von 20 und 13 (?) Reihen (oben sind dieselben völlig zerstört), welche zusammen gegen 6000 Zuschauer gefafst haben mögen. Aufsteigende Treppen teilten den unterhalb des Diazoma gelegenen Raum in 5, den oberen in 10 Keile (κερκίδες). Die Form der 0,43 m hohen Stufen entspricht derjenigen des Dionysostheaters. Die vorderste und vornehmste Sitzreihe hatte Rück- und an den Treppen Seitenlehnen, die unten in Füfse mit Löwenklauen ausgingen. Die **Orchestra** (18,80 m Sehnenlänge), etwas gröfser als ein Halbkreis, ist mit viereckigen Tafeln aus verschiedenfarbigen Marmorarten gepflastert. Unter derselben befindet sich ein (antiker?) Brunnen und Kanal. Zu beiden Seiten der Orchestra ziehen sich die ähnlich gepflasterten Ausgänge längs der Brüstung der Bühne allmählich über 8 Stufen bis zu den Thüröffnungen hin, durch welche man in je ein südlich anstofsendes Gemach und von da ins Freie gelangte.

Die **Bühne** war mit der Orchestra durch (zwei) Treppen mit ca. fünf Stufen verbunden, von denen nur im Osten drei Stufen erhalten sind; die Breite der Skene betrug etwa 35 m, die Tiefe derselben 8 m, die Höhe ca. 1,50 m. Hinter der Brüstung, welche mit Leisten und Platten von Marmor ausgeziert war, bemerkt man in der Mitte ein grofses, zu beiden Seiten je vier kleinere viereckige Löcher im Erdboden (für Holzwerk, auf welchem die Bühne ruhte?). Die Rückwand hat drei Thüren, die auf beiden Seiten

von je zwei, abwechselnd rechteckig und halbkreisförmig einschneidenden Bogennischen für Aufstellung von Statuen umgeben sind (also acht im ganzen). Auch zu beiden Seiten der Bühne, an den Pfeilern, welche die seitlichen Eingänge zur Bühne und die zur Orchestra scheiden, blickt je eine Rundnische nach dem Logeion. Eine breite, vor der Rückwand liegende Quadermauer scheint eine die Bühnentiefe verschmälernde Säulenstellung getragen zu haben, für deren Gebälk in einer Höhe von mehr als 5 m in der Postsceniumswand noch grofse Löcher vorhanden sind. Vermutlich erhob sich darüber noch eine zweite, nach Innen offene Säulenstellung vor den sieben Bogenfenstern des zweiten Stockwerkes, deren mittelstes jedoch zugeblendet und mit einer kleinen Thür versehen ist, vor der ein besonderes Gemach lag. Diese Anlage scheint für Darstellungen in der Höhe, Göttererscheinungen u. s. w., bestimmt gewesen zu sein. Darüber ist noch ein Fenster des dritten Stockwerkes erhalten. In der Axe der Bühne und mit dieser sowie der Orchestra in Verbindung liegen auf beiden Flügeln des Baues je zwei überwölbte Gemächer, von denen man über Treppen und Plateformen sowohl zu den höheren Etagen der Fassade, wie zu den oberen Sitzreihen des Zuschauerraums gelangte. Der östlichste dieser Räume steht durch die S. 194 a. Anf. erwähnte Thür mit der langen Halle in Verbindung; von der Plateform über ihr gelangt man auf die ebenfalls S. 197 genannte, aufserhalb des Odeion emporführende Treppe. An die Aufsenseite der Bühnenwand, welche wiederum sechs tiefe, rechtwinkelig einschneidende Nischen für Bildwerke aufweist, lehnte sich in der Breite der Skene ein überwölbter Vorbau.

Die beiden Seitenflügel weisen nur zwei Reihen von je vier Bogenfenstern auf (davon sind östlich sechs, westlich noch vier erhalten); dieselben überragen jedoch allein schon den Mittelbau um ein Bedeutendes und reichen gut bis zum obersten Rande der Cavea empor. Doch scheint vor dem gewölbten Querraum des Mittelbaues noch ein zweiter Vorbau gelegen zu haben, dessen Südgrenze mit der Aufsenflucht der langen Halle in einer Linie lag, so dafs wir uns diesen Teil der Fassade zu nicht geringerer Höhe emporgeführt denken müssen.

Wie das Odeion im Nordosten dem Heiligtum der Demeter Chloe benachbart war, so grenzte an dasselbe vermutlich im Süden oder Südwesten das Eleusinion (τὸ ὑπὸ τῇ πόλει inschriftlich C. J. Att. ὑπὸ τῇ ἀκροπόλει Clemens Alexandr. Protrept. S. 13 Sylbg.); diese längst von mir gehegte Ansicht hat neuerdings G. Löschcke (Dorpat. Progr. 1883 S. 13 f.) mit Gründen ausgeführt, welche bis auf die seiner Behandlung der »Enneakrunosepisode« entnommenen Argumente (s. S. 187) auch die meinigen waren. Besonders nahegelegt wurde dieser Gedanke seit dem Erscheinen der grofsen Inschrift aus Eleusis (Bull. de corr. hell. IV, 224 f.; Dittenberger, Syll. Inscr. Gr. 13 u. a. m.). Wenn das Orakel des Apollo mit den Angelegenheiten des Eleusinischen Kultus den Rat verbindet: τὸ Πελαργικὸν ἀργὸν ἄμεινον (vgl. Thukyd. II, 15), welcher das Amendement des Lampou: τὸ βασιλέα ὁρίσαι τὰ ἱερὰ τὰ ἐν τῷ Πελαργικῷ hervorrief, so mufs das Eleusinion dem am Westabhange der Burg (s. unten) gelegenen »Pelargikon« benachbart gewesen sein oder selber auf dem Terrain desselben gestanden haben. Dieselbe Lage scheint auch mir ferner aus der Schilderung der panathenäischen und andrer Festzüge zu folgen: so werden Eleusinion und Pelasgikon nebeneinander genannt als Stationen, die das Panathenäenschiff (Olymp. 228, 3 = 134 n. Chr.) auf dem Wege vom Kerameikos berührte: Philostrat. Vit. Soph. II, 1, 5 ἐκ Κεραμεικοῦ δὲ ἄρασαν χιλίᾳ κώπῃ ἀφεῖναι ἐπὶ τὸ Ἐλευσίνιον καὶ περιβαλοῦσαν αὐτὸ παραμεῖψαι τὸ Πελασγικόν. Vgl. Schol. Aristoph. Equ. 566: καὶ τὴν πομπὴν διὰ τοῦ Κεραμεικοῦ ποιοῦσι μέχρι τοῦ Ἐλευσινίου. Dasselbe Ziel bezeichnet Xenophon für seine Reiterparade Hipparch. III, 2 ἐντεῦθεν (d. i. von den Hermen) καλόν μοι δοκεῖ εἶναι κατὰ φυλὰς εἰς τάχος ἀνιέναι τοὺς ἵππους μέχρι τοῦ Ἐλευσινίου also doch einem den »Hermen« (s. S. 166) gegenüber liegenden Punkt. (Vielleicht nicht zufällig war dort auch ein Denkmal des Reitkünstlers Simon aufgestellt, Xenoph. de re equ. I, 1 u. a.) Und endlich laufen auch die Epheben (C. J. Att. III, 5 Z. 11) μέ[χρι] τοῦ Ἐλευσινίου τοῦ ὑπὸ [τῇ π]όλει. Aus alledem erhellt doch, dafs das Eleusinion (von der Agora aus gerechnet) einen bestimmt markiertes, in gerader Richtung erreichbares Ziel darstellt, und welche Bahn wäre bestimmter vorgezeichnet als die, welche durch die Einsenkung zwischen Akropolis und Areiopag hindurchführt? Der einzige Punkt am Burgfufse, welcher sonst noch Raum böte, der Nordostabhang, war vom Kerameikos aus immer nur auf einem Umwege zu erreichen. Das Eleusinion war ein grofser, streng abgegrenzter Bezirk (Thukyd. II, 17), in dem auch Ratsversammlungen abgehalten wurden (Audokid. I, 110 f.; C. J. Att. II, 431 Z. 29; vgl. 372 III, 2 Z. 3); auch das Grabmal des Immarados, des Sohnes des Eumolpos und der Daeira befand sich darin (Clem. Alex. a. a. O.). Vielleicht hat Herodes das Terrain des Odeion nicht ohne Beziehung zum Eleusinion gewählt, da Annia Regilla zu demselben in (priesterlicher?) Beziehung gestanden zu haben scheint; wenigstens hing Herodes darin den Schmuck der Verstorbenen auf. (Ein besonderes Thesmophorion um der Parallele willen anzunehmen, in welche Aristophanes seine Thesmophoriazusen zu der Volksversammlung auf der Pnyx stellt [v. Willamowitz a. Kydathen S. 161], liegt für uns keine Veranlassung vor, da nach unserer Ansetzung der aus-

gedehnte Peribolos des Eleusinion nahe genug an die südwestlichen Höhen heranrückt, wo wir die Pnyx zu suchen berechtigt sind; s. S. 159; vgl. A. Mommsen, Heortologie S. 299.)

Das Verhältnis, in welches das Pelasgikon zum Eleusinion wie zu andern benachbarten und verwandten Kulten (s. Löschcke a. a. O. S. 16 f.) heute deutlich tritt, veranlafst uns, dieses ursprünglich mit der Burgbefestigung zusammenhängende Lokal gleich hier zu behandeln.

Pelasgikon oder vielmehr Pelargikon nannte man im 5. Jahrh. v. Chr. die Reste einer gewaltigen Befestigungsmauer, welche die Akropolis, die einstige Königsburg, auf ihrer einzig zugänglichen Westseite abgeschlossen hatte. Man betrachtete sie als Frohnarbeit der später aus Attika vertriebenen tyrrhenischen Pelasger (Herod. VI, 137; Dionys. Hel. I, 28 u. a. m.). Die Mauer wird als neunthorig bezeichnet: Bekk. anecd. gr. p. 419, 27 (nach Kleidemos) ἐννεάπυλον τὸ Πελαργικόν. Schol. Soph. Oed. Col. 489 (nach Polemon) ἐκτὸς τῶν ἐννέα πυλῶν, sei es, dafs es neun verschiedene Ausfallthore besafs, oder, was wahrscheinlicher, neun sich hintereinander zurückziehende Redouten. Noch die Peisistratiden verteidigten sich hinter der Feste (Herod. V, 64; Schol. Aristoph. Lys. 1153; Marmor Par. C. J. Gr. 2374 ep. 45); auch zur Zeit der Perserkriege leistete sie noch einige Dienste. — Nach ihr wurde sodann auch das weite Feld, welches die Trümmer bedeckten, Pelargikon genannt. Pan wohnte in seiner Grotte am nordwestlichen Burgabhang: μικρὸν ὑπὲρ τοῦ Πελασγικοῦ (Lucian, bis accus. 9). Aber das Gebiet des Pelasgikon mufs ausgedehnter gewesen sein und nichts hindert uns, auch den West- und Südwestabhang der Burg in dasselbe hineinzuziehen. Es umschlofs eine Anzahl Heiligtümer (vgl. die eleusin. Inschr. Bull. de corresp. hell. IV, 224 f., Pl. XV Z. 54 τὸν δὲ βασιλέα ὁρίσαι τὰ ἱερὰ τὰ ἐν τῷ Πελαργικῷ); es bot genug Felspartien und ertragfähiges Erdreich, so dafs infolge des berühmten Orakels »τὸ Πελαργικὸν ἀργὸν ἄμεινον« (Thukyd. II, 17) ein Verbot auf Entfernung von Steinen und Erde, sowie auf Anbau des Terrains gelegt werden mufste (Bull. a. a. O. μηδὲ τοὺς λίθους τέμνειν ἐκ τοῦ Πελαργικοῦ μηδὲ γῆν ἐξάγειν μηδὲ λίθους, Pollux. VIII, 101 μή τις ἐντὸς τοῦ Πελασγικοῦ κείρει ἢ κατὰ πλέον ἐξορύττει). Nur in der Not des peloponnesischen Krieges wurde es von der zusammengedrängten Bevölkerung okkupiert.

Inhaber von Heiligtümern des Pelasgikon werden uns nicht ausdrücklich genannt, doch dürfen wir annehmen, dafs es Heroen und chthonische Gottheiten waren. So können wir wenigstens zwei heroische Gentilkulte nennen, welche in nächster Nähe vermutlich noch innerhalb des geheiligten »Pelasgikon« gepflegt wurden und zugleich in engster Verbindung stehen mit jenen chthonischen und namentlich den eleusinischen Diensten: nach Arrhian. anab. III, 16, 8 standen die Tyrannenmörder beim Burgaufgang: ᾗ ἄνιμεν εἰς πόλιν . . . οὐ μακρὰν τῶν Εὐδανέμων τοῦ βωμοῦ. ὅστις δὲ μεμύηται ταῖν θεαῖν ἐν Ἐλευσῖνι (Löschcke a. a. O. S. 15 N. 30 Ἐλευσινίῳ) οἶδε τὸν Εὐθανέμου βωμὸν ἐπὶ τοῦ δαπέδου ὄντα (vgl. Hesych. s. v. Εὐδ. ἄγγελος παρ' Ἀθηναίοις, Dionys. Hal., Dinarch. 11 erwähnt eine διαδικασία Εὐδανέμων πρὸς Κήρυκας). In naher Analogie dazu steht das Priestertum der Hesychiden, deren Ahnherr Hesychos ein Heiligtum παρὰ τὸ Κυλώνειον, ἐκτὸς τῶν ἐννέα πυλῶν hatte (Schol. Soph. Oed. Col. 489). Dasselbe führt uns zu einer wiederum benachbarten Gruppe chthonischer Gottheiten, in deren Mittelpunkt die Eumeniden am östlichen Felsspalt des Areiopag stehen. Die Hesychiden verwalteten ihr Priestertum; dem Hesychos wurde ein Widder dargebracht, ehe man ihnen opferte, und nicht minder schliefst sich das Kyloneion, das Denkmal der bekannten, an den Anhängern des Kylon verübten und durch Epimenides entsühnten Blutschuld (Herod. V, 71; Thukyd. I, 126; Plut. Solon 12 u. s. w.) dem beziehungsreichen Kreise dieser Stiftungen an.

Das Heiligtum der Eumeniden oder Σεμναὶ θεαί, welches Pausanias erst nach seiner Akropoliswanderung erwähnt (I, 28, 6), war, zugleich als Orakelsitz (Eurip. Electr. 1271 f.), an das Naturmal gebunden, welches ein tiefer Rifs im östlichsten Teil des Areiopagfelsens bis zu einer Tiefe, aus der vermutlich einst Wasser hervorquoll, noch heute dem Auge darbietet. Andre Felsstücke, welche jene Stätte gegenwärtig zum Teil bedecken, sind erst im 17. Jahrhundert durch ein Erdbeben losgerissen worden. Zwischen denselben sieht man noch einige Konglomeratsteinblöcke der ehemaligen Terrassierung. Von den Bildwerken der Göttinnen stammten zwei aus der Hand des Skopas; zwischen ihnen stand eine ältere Statue, welche Kalamis gefertigt hatte (Clem. Alex. protr. 47; Schol. Aeschin. I, 188; Schol. Soph. Oed. Col. 39). Sie hatten (nach Pausanias) nichts Furchtbares an sich, und in dieser Auffassung, als segenspendende unterirdische Gottheiten (zu denen sich in der an dasselbe Heiligtum geknüpften Oresteslegende die versöhnten Erinyen erst entwickeln) sind sie ursprünglich wesensgleich mit den »grofsen Göttinnen« zu Eleusis. Dasselbe wird lediglich bestätigt durch die hinzugefügten Bilder des Pluton, des Hermes und der Ge. (Vgl. die von Köhler, Hermes VI, 106 f. gewifs mit Recht auf diese Kultstätte bezogenen Inschriften C. J. Att. II, 948 bis 950, nach denen der Hierophant dem Pluto Lectisternien zu bereiten hatte. Ob auch das Pherephatteion, welches wir jedenfalls an einem Endpunkt der Agora zu suchen haben, Demosth. LIV, 7, 8 [s. »Leokorion« S. 150], in der Nähe lag, müssen wir dahingestellt sein lassen.) Aufserdem befand

sich, wie auf dem Kolonos Hippios, so auch hier im Peribolos des Eumenidenheiligtums ein Grabmal des Oedipus.

Den ehrwürdigen Gerichtshof des Areiopag, bei welchem über vorsätzlichen Mord (Ares, Orestes) unter freiem Himmel (Pollux VIII, 118) abgeurteilt wurde, dürfen wir auf dem östlichen und höchsten Plateau des Hügels suchen (Bekk. anecd. gr. I, 253 s. v. Ἐπάνω δικαστήριον), zu welchem von Süden her eine unten zerstörte Felstreppe mit 16 erhaltenen Stufen emporführt. Oben befindet sich gleich vorn ein nicht ganz regelmäfsiges, aus dem Felsen geschnittenes Plateau, dahinter ein altarartig aufragender Block. Dieser Ort wird trotz seiner kleinen Dimensionen gewöhnlich als die Gerichtsstätte angesehen. Es befand sich daselbst ein angeblich von Orestes gestifteter Altar der Athena Areia, sodann zwei rohe Steine für Kläger und Beklagten Ὕβρεως und Ἀναιδείας genannt (Paus. I, 28, 5).

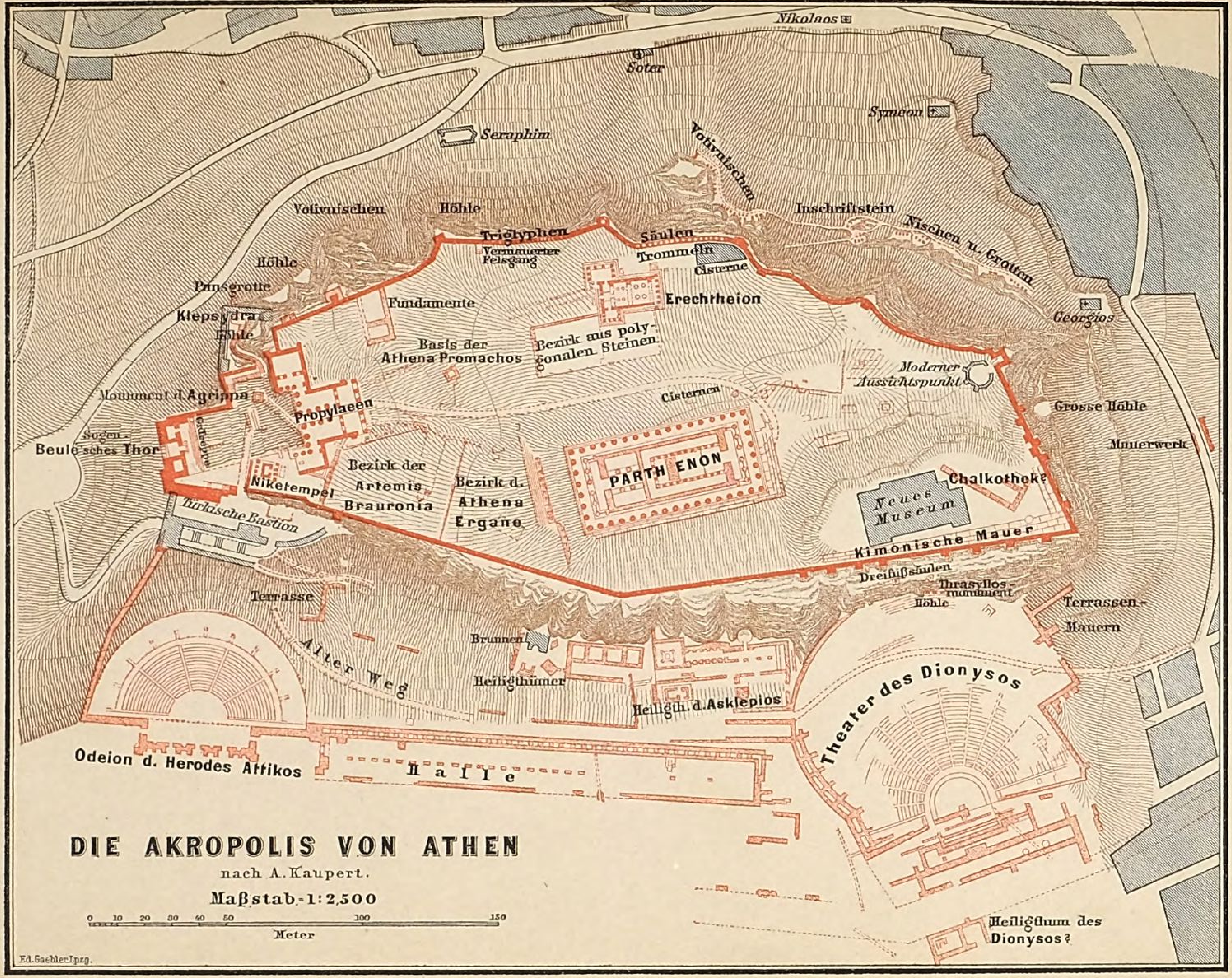
In der Nähe, südlich unterhalb des Areiopag, ist vielleicht die Stätte der alten Heliaia, des gröfsten Gerichtshofes der Athener zu suchen (Bekk. anecd. gr. I, 253 Ἐπάνω δικαστήριον = Areiopag; κάτω δ' ἐν κοίλῳ τινὶ τόπῳ, vgl. Harpocrat. ὁ κάτωθεν νόμος).

Die Akropolis,

die Herrscherburg Athens zur Zeit der Könige und Tyrannen, nach den Perserkriegen ausschliefslich zum geschmücktesten Sitz der Götter erhoben, ist ein länglicher Tafelfelsen, dessen Ausdehnung von West nach Ost nahezu 300 m, dessen gröfste Breite (in der Mitte) etwa 130 m erreicht. Mit breiterem Fufs aus der Unterstadt emporsteigend, überragt er diese um etwa 70 m (bis zu 156 m über dem Meeresspiegel), von welchen die oberen 30 m auf der Nord-, Ost- und Südseite in fast vertikalen Felswänden abfallen. Das obere Plateau ist nicht vollkommen horizontal; in der Längenaxe steigt der Boden vom westlichen Eingange (der Mittelhalle der Propyläen) bis zur Mitte (beim Parthenon) um 12 m an; die östliche Hälfte verdankt ihre gleichmäfsige Höhe künstlicher Bearbeitung. Auch im Querdurchschnitt senkt sich das Terrain von der Mitte aus bis zu den Rändern; doch während die Neigung nach Norden zu nur gering ist, die Felsen vom Rande aus dagegen um so schroffer abfallen, war die Südseite, besonders nach Osten hin, ursprünglich schräge abgestuft und mufste erst durch die gewaltigen Substruktionen, welche, obzwar teilweise älter, unter dem Namen der »Mauer des Kimon« bekannt sind, zu der jetzigen Höhe emporgeführt werden. Über diesen Bau des νότιον τεῖχος der Akropolis, welcher zugleich als Futtermauer für das Areal südlich vom Parthenon diente, vgl. Plut. Kim. 13; Paus. I, 28, 2, aber auch unten beim »älteren Parthenon«. An der Aufsenseite der Mauer, gerade über dem Theater, hatte Antiochos IV Epiphanes als Apotropaion ein vergoldetes Gorgonenhaupt auf der Ägis anbringen lassen (Paus. I, 21, 3; V, 12, 4). Von der äufseren Verkleidung, die freilich vielfach geflickt und durch Vorbauten mit Strebepfeilern verdeckt ist, sieht man noch einige Teile unterhalb des Niketempels sowie am östlichen Ende. Da dieser südliche Mauerbau, schon um der Terrainverhältnisse und des Parthenon willen, die dringendere Arbeit war, so wird die Nordmauer gewifs nicht, wie man lange angenommen hat, in eine frühere (Themistokleische) Periode zu setzen sein, wiewohl sich gerade auf dieser Seite in den eingemauerten Werkstücken des älteren Parthenon die unmittelbarsten Zeugen der durch die Perser herbeigeführten Katastrophe bis auf den heutigen Tag erhalten haben. (Dieselben befinden sich an der Aufsenseite nordöstlich und nordwestlich beim Erechtheion; dort 24 Säulentrommeln, zu denen sich mehr westlich noch zwei gesellen, aus pentelischem Marmor, aufsen noch rauh oder nur mit Ansätzen von 20 Kanälen versehen; sodann noch weiter westlich zwei Epistylbalken von 15 und 14 m Länge aus Porosstein mit acht Triglyphen und glatten Metopenplatten aus Marmor.) Daneben und darüber aber, namentlich auch an der Innenseite der Mauer, dicht beim Erechtheion, sind noch Reste sehr sorgfältigen antiken Quaderbaues erhalten, mit zierlichem Randbeschlag, welche den sorgfältigen Baustil der besten Zeit verraten. (Vgl. Michaelis, Über d. jetz. Zustand d. Akropolis im Rhein. Museum N. F. XVI, 214 f.)

Von der ältesten »pelasgischen« Befestigung des allein zugänglichen Westabhanges, welche sich fächerförmig um den Fufs desselben gezogen haben wird, war bereits oben (S. 199) die Rede. Sehr altertümlichen Polygonalstil weist heute nur noch ein Mauerstück auf, welches oben vom Südabhange hart an der Ostecke der südlichen Propyläenhalle in nordöstlicher Richtung vorbeizieht und nicht blofs lediglich als Stützmauer des östlich benachbarten Bezirkes der Artemis Brauronia (s. S. 204) anzusehen sein wird. (Vgl. Taf. X und S. 16 des sorgfältigen Werkes von R. Bohn, Die Propyläen der Akropolis zu Athen 1882, welches für die meisten Denkmäler des Westabhanges vorläufig als abschliefsend gelten kann; darin auch die ältere Litteratur.)

Bekanntlich nimmt den oberen Teil des Aufganges seit dem 5. vorchr. Jahrh. unverändert der dreiteilige, nach Westen (mit geringer Neigung nach Süden) orientierte Propyläenbau des Mnesikles ein (erbaut 437—432 v. Chr.), welcher unter dem Art. »Propyläen« ausführlichere Behandlung finden soll. Während das Thorgebäude jedoch im Norden bis an den Steilabhang der Burg reicht, wurde der südliche Ausbau im Verhältnis zur Nordhalle nicht



DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

blofs durch die erwähnte Polygonalmauer verkürzt, sondern auch nach Westen zu beeinträchtigt durch die Emporführung einer mit der Südmauer zusammenhängenden, nach Süden, Westen und Norden frei vorspringenden turmartigen Bastion, deren obere Fläche das ionische Tempelchen und den Tempelbezirk der Athena Nike, gewöhnlich Nike Apteros genannt (näheres darüber unten), zu tragen bestimmt war. Es ist bautechnisch erwiesen, dafs jene Kürzung des Südflügels nach Westen hin erst während des Baues durch das neu auftauchende Projekt des Niketempels veranlafst worden ist. (Vgl. Julius, Mitt. d. Inst. I, 216 f.; Bohn, a. a. O. S. 29 f.) Der »Pyrgos« selber bestand dagegen schon früher, wenn auch in geringerer Höhe und regelmäfsigerer (rechteckiger) Form: während die innere, dem Aufgang zugewandte Seite durch Koupierung und Umbau mit der Südhalle der Propyläen in eine Flucht gelegt worden ist, lehrt eine von Bohn unter der Pflasterung nördlich vom Niketempel entdeckte Polygonalmauer, dafs die nördliche Turmwandung einst ziemlich parallel zu seiner südlichen Begrenzung lief. Die hohe fortifikatorische Bedeutung und somit die frühe Existenz des Turmes ergibt sich ja auch aus seiner vorspringenden Lage zur Rechten des Eintretenden, wodurch er (nach dem Prinzip aller antiken Festungsanlagen) die unbeschildete Seite des eindringenden Feindes beherrschte. Demgemäfs ziehen sich auch die Spuren des ältesten, durch die Hufen der Lasttiere ausgetretenen Felsweges von Süden herkommend (als Fortsetzung des oben S. 197 erwähnten Pfades, mit dem sich einst wohl noch andre von Süden und Südwest her verbanden) hart um die ehemalige Nordwestecke des »Pyrgos« herum. Im Verfolg dieser Spuren ergibt sich, dafs die Strafse mit einer Windung nach Ost und Nordost auf den Mittelweg eines älteren, weit mehr nach Südwesten orientierten Thorgebäudes traf, von welchem sich südlich der Propyläenosthalle noch Fundamente und im Mittelgange selbst noch parallele Felseinschnitte (als Lagerflächen und Bettungen) erhalten haben. (Vgl. Bohn S. 16, Grundrifs Taf. II, Ansicht Taf. X; von jenen Resten ist eine kurze Porosmauer mit Marmorante erwähnenswert, im rechten Winkel dazu anschliefsend an die Stützmauer der Artemisterrasse, sowie ein Teil der Marmorpflasterung; in dem Winkel zwischen den beiden Schenkeln ist noch rotgefärbter Mörtelputz vorhanden.) Südlich davon beobachtet man die Überreste eines kleinen Heiligtums, wohl nur eines Bezirkes, aus Marmorplatten, welche wiederum die Polygonalmauer und vielleicht im rechten Winkel dazu eine andre verkleideten. Am Nordostende des einen Schenkels steht noch eine alte Dreifufsbasis aus Marmor. Alles Übrige ist gleichfalls unter dem Propyläenbau verschwunden. Der Bezirk lag somit unmittelbar rechts vor dem älteren Thore, mit dessen Anlage (unter den Peisistratiden) er gleichzeitig zu sein scheint (über die Thorgottheiten, welche in Betracht kommen können, s. unten).

Bei Errichtung des Mnesikleischen Propyläenbaues verschwand auch jener Felsweg unter bedeutender Erhöhung des immer noch in Serpentinen emporführenden Aufganges, dessen Niveau durch die Grenze zwischen Poros- und Marmorquadern am Unterbau der ihn aufnehmenden Hallen bezeichnet wird. Als Stütze für diesen Weg dienten in halber Höhe zwei schräg über den Aufgang laufende, vielleicht durch einen Knick in der Mitte verbundene Mauerschenkel, deren Ansatzpunkte beim Pyrgos und nördlich vom »Agrippamonument« (s. unten) noch nachgewiesen werden konnten (Bohn S. 35 f.).

Dafs die grofse, namentlich unten noch in bedeutenden Resten erhaltene Marmortreppe wegen ihres rohen Anschlusses an den Stylobat der Propyläen, sowie aus anderen Gründen, erst späten Ursprungs sei, ist längst erwiesen (vgl. Ivanoff, Ann. d. Inst. 1861 S 275 f.). Etwas unterhalb des Agrippamonumentes bemerkt man in der Mitte die Reste einer Plateform, welche dieselbe der Breite nach geteilt haben mufs; oberhalb derselben, nicht unterhalb, führte ein gerillter Reitweg nach dem mittleren Propyläeneingang empor; derselbe wird sich also, entsprechend dem älteren Weg, bis dahin von Süden her, längs des Nikepyrgos emporgezogen haben. Gleichzeitig mit der Treppe werden zwei turmartige, ursprünglich nach Osten zu offene Bauten aus Porosquadern erbaut worden sein, welche am Fufs der Treppe einen vorgeschobenen Eingang flankierten. Die namentlich im Innern des südlichen Turmes erhaltenen Steinmetzzeichen (Ζ — Θ) deuten ihrem Schriftcharakter nach auf die ersten Jahrhunderte n. Chr. Mit diesen Türmen sind vermutlich die πυλωροί in Verbindung zu bringen, von denen mehrere erhaltene Inschriften herrühren. (Vgl. C. J. Att. III, 1284 f. und 159.) Die erste Inschrift, deren Zeit nach 37 — 38 n Chr. fällt (Neuhauer, Hermes 1876 S. 145 f.) enthält den Zusatz: ἐφ' ὧν καὶ τὸ ἔργον τῆς ἀναβάσεως ἐγένετο, und gibt somit einen sehr wahrscheinlichen, mit den vorher genannten Merkmalen übereinstimmenden Anhaltspunkt für die Datierung der grofsen Treppe ab.

In das 3. nachchr. Jahrh. fallen Inschriften (C. J. Att. III, 398 u. 826), welche den Bau von »Pylonen« und die »Ausschmückung des Kastelles«: κόσμον τῷ φρουρίῳ, aus Privatmitteln erwähnen (vgl. auch C. J. Att. III, 397), ohne dafs wir im stande wären, Art und Ort dieser Gründungen nachzuweisen.

Dagegen ist die Mauer, welche heute jene beiden Türme auch im Osten schliefst und zwischen ihnen ein mit den verschiedenartigsten antiken Gebälkstücken nicht ohne Symmetrie hergestelltes und

bekröntes Thor formiert (das sog. Beulésche Thor, aufgedeckt im Jahre 1852) ein Werk aus fränkischer Epoche und vermutlich gleichzeitig mit der sehr analog konstruierten sog. Valerianischen Mauer, die von hier aus nach Norden (bis zur Attalosstoa) ging, dann östlich und (beim sog. Diogeneion) wieder südlich zur Burg umbog.

Von erhaltenen Denkmälern des eigentlichen Burgaufganges bleibt noch zur linken Hand, westlich vor der Nordhalle der Propyläen das 8,91 m hohe, 3,131 und 3,805 m im Geviert haltende, bis auf den Unterbau (von Kalkstein) und das Gesims (von weifsem Marmor), aus hymettischem Stein errichtete Postament zu erwähnen, welches laut Inschrift auf der Westfront (C. J. Att. III, 575) eine Statue des M. Vipsanius Agrippa, errichtet im oder nach dem dritten Jahre seines Konsulates (27 v. Chr.), trug. Die Basis ist noch nach den älteren Mauerzügen des Mnesikleischen Aufgangs orientiert (worin ein weiterer Beweis für den jüngeren Ursprung der Marmortreppe liegt); die Untersuchung der Standspuren auf den oberen Deckplatten hat gelehrt (s. Bohn S. 40), dafs Agrippa auf einem von zwei, oder eher noch von vier Rossen gezogenen Wagen stand. Pausanias erwähnt (I, 22, 4) gleich beim Erblicken der Propyläen zwei Reiterstatuen, welche man auf die Söhne des Xenophon (Grylos und Diodoros, auch die Dioskuren genannt) bezog; ihren Standort, vermutlich gleichfalls an der Nordgrenze des Aufganges, vermögen wir nicht mehr nachzuweisen.

Sodann wendet sich der Perieget zum Niketempel (τῶν δὲ Προπυλαίων ἐν δεξιᾷ Νίκης ἐστὶν ἀπτέρου ναός). Der Turm, auf welchem derselbe ruht, besteht, soweit er sichtbar sein sollte, aus regelmäfsig mit abwechselnden Läufern und Bindern gefügten Kalksteinquadern; an der Nordwestecke beträgt die Höhe der 18 Schichten vom gewachsenen Felsen an 8,60 m. Auf der Südseite ist hart unterhalb des Pyrgos in dem Felsen eine horizontale Fläche hergestellt, in welchem sich eine viereckige Bettung (s. den Plan) zur Aufnahme von Weihgeschenken oder eines kleinen Heiligtums befindet; man dachte früher (s. Köhler, Arch. Anz. 1866 S. 167) an die Kultusstätte der Demeter Chloe. (S. ebdas. über den Fund einer Basis für Kaiserstatuen.) Ebensowenig läfst sich Sicheres über die Bestimmung zweier Nischen in der Westfront des Nikepyrgos ermitteln, die bei gleicher Höhe (ca. 2,75 m) ungleiche Breite und Tiefe haben und nur durch einen 0,62 m breiten Pfeiler getrennt sind. Unter ihnen steht heute noch der gewachsene Fels an, welcher einst durch den Mnesikleischen Aufgang vermutlich bis zur Schwelle der Nischen verdeckt war.

Auf der Nordseite führte eine Marmortreppe, deren obere fünf Stufen erhalten sind, vom Hauptaufgang zum Plateau des Niketempels empor. Sie ist an der Stelle angelegt, wo der Porosbau des Turms an das Marmorkrepidoma des Südflügels der Propyläen stöfst, dessen Nordwestante ursprünglich für freie Ansicht gearbeitet war. Bei der Veränderung des Bauplanes und der Emporführung des Pyrgos konnte die mit diesem gleichzeitige Treppe (s. Julius a. a. O.; Bohn, Arch. Ztg. 1880 S. 85 f.) nur stumpf gegen den Pfeiler stofsen. Wohl erst in römischer Zeit, nach Errichtung der grofsen Marmortreppe, wurde der Zugang zum Nikepyrgos rampenartig umgeknickt und an den Unterbau der Propyläenhalle gelegt.

Das obere Plateau umfafste den hart an die Nordwestecke und den Westrand des Pyrgos gerückten Niketempel, das Pflaster aus Marmorplatten mit der Thymele und die Balustrade.

Der Niketempel war während der Belagerung der Akropolis im Jahre 1687 von den Türken abgetragen und in eine Batterie verbaut worden, aus welcher im Jahre 1835 die Architekten Schaubert und Hansen fast alle Teile unversehrt wieder hervorzogen, so dafs das kleine Heiligtum wieder aufgerichtet werden konnte (vgl. das Publikationswerk von Rofs, Schaubert und Hansen, Der Tempel der Nike Apteros, 1839).

Für die Bestimmung der Bauzeit ist die oben (S. 201) angeführte Thatsache mafsgebend, dafs der Plan zur Errichtung dieses Heiligtums vor dem Abschlufs des Propyläenbaues, d. i. vor 432, entstanden sein mufs. Das Tempelchen ist ein ionischer Amphiprostylos Tetrastylos, auf dreistufigem Krepidoma, dessen unterste Stufe jedoch nur 0,075 m vorspringt. Der Stylobat hat 8,26 m Länge, 5,44 m Breite. Die Säulen, an den Basen noch mit hoher Einkehlung zwischen den beiden Polstern, haben 4 m Gesamthöhe und verjüngen sich nach oben; die einfachen Kapitäle sind verhältnismäfsig grofs; über dem dreiteiligen Architrav befand sich ein zum gröfsten Teil, wenn auch in sehr verstümmeltem Zustand, noch erhaltener Relieffries; vier Platten (die West- und Nordseite) hat Lord Elgin nach England geschafft, wo sie sich jetzt im britischen Museum befinden; die südliche Langseite und die beinahe vollständige Ostseite sind mit den Trümmern des Tempels wieder gehoben worden und befinden sich an alter Stelle, während das Übrige durch Terrakottanachbildung ersetzt ist. Die Zuteilung der Platten auf den Langseiten ist nicht vollkommen gesichert. (Vgl. Rofs in d. angef. Werke; Friederichs, Bausteine N. 325 f.; Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. I, 363 f.; Kekulé, Die Balustrade d. Athena Nike 2. Aufl. 1881.) Der Ostfries stellt eine Götterversammlung dar, in deren Mitte Athena steht; die andern Seiten zeigen Kämpfe von Fufsgängern und Berittenen, unter den letzteren auch mit Hosen bekleidete Barbaren,

unzweifelhaft Perser. Man durfte an die Schlacht von Plataeae denken, da in dieser auch Hellenen auf Seiten der Perser fochten.

Vom Dachwerk sind nur geringe Stücke aufgefunden worden; die Giebel hatten keinen Skulpturenschmuck. Das Innere der Cella ist bei der Kürze des ganzen Gebäudes mehr breit als tief (4,19 m zu 3,78 m). Deshalb treten auch an Stelle der Thür nur zwei Pfeiler, die in der Mitte einen 1,40 m breiten Eingang liefsen, während die Seitenöffnungen bis zu den Anten der Nord- und Südwand durch Gitterwerk abgeschlossen waren.

Das vermutlich alte Kultbild der Athena Nike trug in der Linken den Helm, in der Rechten eine Granatfrucht (Harpocr. s. v. Νίκη Ἀθηνᾶ). Das Paviment um den Tempel herum war aus Marmorplatten hergestellt, welche nach dem Tempel, also schräg zur südlichen Propyläenhalle orientiert sind. Vor der Ostfront tritt an ihre Stelle Porosstein, dessen einstiger Marmorbelag eine höhere Fläche, die eigentliche Opferstätte mit dem Altar darstellte. Hier wurde der Göttin eine Kuh geopfert (vgl. C. J. Att. II, 471, Z. 14 f.).

Um die drei abfallenden Ränder des Pyrgos zog sich ein Kyma mit Abacus und darüber eine Balustrade aus hochgestellten, oben wiederum mit Gitterwerk versehenen Marmorplatten, welche vor der Ostfront des Tempels auf beiden Seiten (nördlich längs der rechten Treppenwange) auf diesen zu einsprangen. Den Schmuck dieser Balustrade bilden jene köstlichen Nikereliefs, von denen uns eine Anzahl in mehr oder minder verletztem Zustande noch erhalten ist. (Vgl. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike 2. Aufl. Stuttgart 1881; v. Sybel, Katal. d. Skulpt. zu Athen N. 5664, 1—38). Die Kompositionen beziehen sich auf den heiligen Dienst (z. B. Kuhopfer), der mehrmals persönlich dargestellten Göttin, bei Gelegenheit von Siegesfeiern, welche sich in der Errichtung von Tropaia aussprechen (darunter einem persischen) und auch Seeschlachten zu verherrlichen bestimmt erscheinen (Athena auf einem Schiffe).

Indem wir fortfahren, die Altertümer der Burg von Athen im Anschlufs an die Beschreibung des Pausanias (I, 22, 8 f.) zu durchmustern, dürfen wir uns auf die überaus reichhaltige Zusammenstellung aller Schriftquellen in der leicht zugänglichen, von Ad. Michaelis besorgten und vermehrten zweiten Ausgabe von O. Jahn, Pausaniae descriptio arcis Athenarum, Bonn 1880 (mit zahlreichen Plänen ausgestattet), beziehen. (Vgl. zur Periegese der Akropolis auch Beulé, L'acropole d'Athènes, Paris 1853; Burnouf, La ville et l'acropole d'Athènes, Paris 1877; Michaelis, Über den jetzigen Zustand der Akropolis von Athen, Rhein. Mus. 1861 S. 210 f., 320 f.; derselbe: Bemerkungen zur Periegese der Akropolis von Athen; Mitt. d. arch. Inst. zu Athen I, 275 f., II, 1 f., 85 f.; auch den grofsen »Plan der Akropolis« in Launitz, Wandtafeln XIX, Kassel 1876.)

Nach Beschreibung der Pinakothek (Nordhalle der Propyläen) führt Pausanias »beim Eingange zur Burg« (I, 22, 8 κατὰ δὲ τὴν ἔσοδον αὐτὴν ἤδη τὴν ἐς ἀκρόπολιν) einen Propylaios genannten Hermes und die Chariten an. (Die Tradition, nach welcher dieselben Werke des Philosophen Sokrates seien, ist vermutlich auf eine durch die Künstlerinschrift herbeigeführte Verwechselung zurückzuführen; die Ausdehnung der gleichen Urheberschaft auch auf Hermes vielleicht nur ein Irrtum des Pausanias. Bei den »Chariten des Sokrates« haben wir unzweifelhaft an ein Exemplar jener Serie von altertümlichen, ihrem Ursprung nach vor den Propyläenbau fallenden Reliefs zu denken, welche zum Teil auf und bei der Akropolis gefunden worden sind (s. zuletzt Furtwängler, Mitt. d. Inst. III, 181 f.; besterhaltenes Beispiel im Museo Chiaramonti, Benndorf, Arch. Ztg. 1869 Taf. 22). Ihre alte Kultstätte am Thore (wie z. B. auch am Eingange zum argivischen Heraion, zum Poliastempel in Erythrai) vermute auch ich (mit Furtwängler, Mitt. d. Inst. III, 187) in jenem Heiligtum zur Rechten des alten Propylaions, welches gröfstenteils dem Südflügel der neuen Propyläen zum Opfer gefallen ist. (Über die Reste s. S. 201.) Hier mögen dann auch einige von den alten Bildwerken, darunter das durch den Namen des Sokrates berühmt gewordene (oder dieses allein) untergebracht worden sein. So hat Bohn (a. a. O. S. 24 f.) vielleicht mit Recht in den beiden zwischen den Anten der Mittelhalle und der Flügelbauten sich bildenden Nischen, von denen die nördliche im Fufsboden die Lehre für eine viereckige Statuenbasis, die südliche nur eine schmale und lange Eintiefung (für ein Relief) zeigt, den Standort des Hermes und der »Chariten des Sokrates« erkannt. Wenn wir dagegen an andrer Stelle (Paus. IX, 35, 3) von einer mystischen Verehrung der Chariten »vor dem Eingange zur Akropolis« erfahren (παρὰ δὲ αὐταῖς τελετὴν ἄγουσιν ἐς τοὺς πολλοὺς ἀπόρρητον), die in römischer Zeit wenigstens einen gemeinsamen Priester mit der Artemis auf dem Pyrgos hatten (C. J. Att. III, 268 ἱερέως Χαρίτων καὶ Ἀρτέμιδος Ἐπιπυργιδίας, πυρφόρου), so scheint mir allerdings sowohl die letztere Beziehung wie auch der Charakter der geheimen Feier die Annahme notwendig zu machen, dafs der eigentliche Kult mit religiöser Zähigkeit noch an jener alten Stelle haften blieb, also in jenem Winkel östlich des Pyrgos, südlich der Propyläen, oder (was minder wahrscheinlich) in der Südhalle selber. Ja, selbst den Hermes Propylaios, wenn die Statue oben richtig lokalisiert wurde, werden wir von einem andern Bilde desselben Gottes, welcher »aufserhalb der Weihen« beim Chariten-

heiligtum stand (Ἑρμῆς Ἀμύητος s. Hesych. s. v. u. sonst s. Jahn-Michaelis S. 4 zu Z. 28) zu trennen haben, da auch er zu der Artemis Hekate, d. i. der Epipyrgidia (Paus. II, 30, 2) in naher Beziehung steht (vgl die Schatzmeisterurkunde C. J. Att. I, 208 [Ἑρ]μοῦ καὶ Ἀρτέμιδος Ἑκάτης). Diese Artemis-Hekate, welche Pausanias erst im zweiten Buche (30, 2) erwähnt, war ein dreigestaltiges Werk des Alkamenes; seinen Standort werden wir etwa südöstlich oder südlich vom Niketempel anzunehmen haben (Paus. a. a. O. παρὰ τῆς ἀπτέρου Νίκης τὸν ναόν vgl. die Bleimarke, Benndorf, Beitr. zur Kenntnis d. att. Theaters N. 46 Av. Ἀρτέμιδ[ι Φ]ωσφό[ρῳ] Rev. [Ἀ]θηνᾶ Νίκ[η]. Über das Bild und sein Verhältnis zu den Chariten s. Furtwängler, Mitt. d. Inst. III, 192 f.; E. Petersen, Die dreigestaltige Hekate [arch.-epigr. Mitt. aus Österreich IV] S. 1 f.)

Nach den Chariten nennt Pausanias I, 23, 2 ohne verbindende Bemerkung eine bronzene Löwin, welche auf die von Hippias zu Tode gefolterte Geliebte des Aristogeiton, Leaina, bezogen wurde (s. d. and. Stellen Jahn-Mich. S. 5 zu § 8), ferner (παρὰ αὐτὴν) eine von Kallias geweihte, von Kalamis gefertigte Statue der Aphrodite (die Sosandra vgl. Lucian. imag. 4), dann (23, 3: πλησίον) eine eherne Bildsäule des von Pfeilen getroffenen Diitrephes, endlich (πλησίον mit Übergehung des weniger wichtigen) eine Statue der Hygieia und einer Athena Hygieia, deren Basis aufsen vor der südlichsten Säule der östlichen Propyläenhalle noch *in situ* erhalten ist. Jene ersten Statuen dürfen also, mit Ausnahme vielleicht des Diitrephes, noch in der Mittelhalle der Propyläen angesetzt werden und zwar auf der rechten, südlichen Seite des Durchganges, da nicht ohne Wahrscheinlichkeit angenommen worden ist, dafs diesen Bildwerken einige andre entsprochen haben, welche Pausanias erst auf dem Rückwege durch die Propyläen anführt (vgl. I, 28, 2, dazu P. Weizsäcker, Arch. Ztg. 1875 S. 110 f.; Michaelis, Mitt. d. Inst. II, 103 f.). Leider gestatten die Architekturreste, welche heute in der Mittelhalle liegen, keine genaue Untersuchung des Fufsbodens auf Standspuren, doch hat Bohn (S. 21 vgl. Taf. III) wenigstens zwei Stellen bezeichnet, die sich in den Seitenschiffen ziemlich korrespondierend gegenüber liegen und (in den aufgebrochenen Fufsbodenplatten sowie einer Lehre) als Aufstellungsort von Bildwerken charakterisieren. Die Flächen sind freilich sehr grofs: 3,60 zu 2,30 m nördlich und 2 m zu 2,30 m südlich; doch würde an letzterer Stelle die bronzene Löwin passend untergebracht werden können.

Von der Aphrodite des Kalamis sowohl wie von der Statue des Diitrephes besitzen wir vermutlich die bei den Propyläen gefundenen Basen: C. J. Att. I, 392 (vgl. IV, 44 und Köhler, Hermes III, 166): Καλλίας Ἱππονίκου ἀνέθηκ[ε]ν und C. J. Att. I, 402 Ἑρμόλυκος Διειτρέφους ἀπαρχήν. | Κρησίλας | ἐπόησεν. (Vgl. Rofs, Arch. Aufs. I, 168 f.)

Die halbkreisförmige, profilierte Basis vor der südöstlichsten Säule der Propyläen (0,89 m im Durchmesser, 0,655 m tief) trägt die Inschrift C. J. Att. I, 335 Ἀθηναῖοι τῇ Ἀθηναίᾳ τῇ Ὑγιείᾳ. | Πύρρος ἐποίησεν Ἀθηναῖος. Die Standspuren der nach Osten blickenden Bronzefigur sind erhalten; nach Plut. Pericl. 13 errichtete Perikles dieselbe zum Andenken an die Heilung eines vom Bau gestürzten Arbeiters (über die vermutliche Gestalt des Bildwerks vgl. Michaelis, Mitt. I, 286 f.). Vor der Statue liegt ein Marmorblock, der, wie Bohn (Mitt. V, 331 f.) nachgewiesen hat, einen Altartisch trug (vgl. ebdas. die Skizze; auch Michaelis Mitt. I Taf. XVI). Es mufs aber noch ein älterer Altar der Athena Hygieia vorhanden gewesen sein (s. Plut. a. a. O. von der Aufstellung der Statue παρὰ τὸν βωμόν, ὃς καὶ πρότερον ἦν ὡς λέγουσιν, Michaelis a. a. O. S. 293); derselbe ist vielleicht richtig von Michaelis in einer viereckigen Gründung aus Marmor (2,60 m im Quadrat, mit Resten eines marmornen Aufsatzes) erkannt worden, welcher 3,50 m östlich vor der Inschriftbasis steht. Jedenfalls dürfte »das Dreieck zwischen den Propyläen, dem Brauronion (s. unten) und dem Hauptwege«, welcher leicht gerillt vom mittleren Propyläendurchgang nach Osten führt, im allgemeinen den Bezirk der Athena Hygieia bezeichnen (Michaelis a. a. O. S. 294), in welchem wir noch den berühmten Splanchnoptes, den Opferknaben des kyprischen Künstlers Styppax (Overbeck, Schriftquellen N. 868 f.), das Bild eben jenes vom Gerüste herabgefallenen Sklaven des Perikles (Plin. XX, 44; XXXIV, 81) anzusetzen haben.

Aus derselben Schule des Myron stammte der von dessen Sohn Lykios gefertigte eherne Knabe mit dem Weihwasserbecken (περιρραντήριον), welchen Pausanias (23, 7) kurz hinter der Athena Hygieia erwähnt (vorher nannte er noch 23, 5 den »Ruhestein des Seilenos«, der mit Dionysos in Attika einwanderte), daneben den die Gorgo tötenden Perseus von Myron selbst. Da die Figur mit dem Perirrhanterion am Eingange eines heiligen Bezirkes zu suchen ist, Pausanias aber gleich darauf zum Heiligtum der Brauronischen Artemis gelangt, so standen jene Bildwerke unzweifelhaft an der mit Bettungen für Weihgeschenke eingefafsten kleinen Felsentreppe von acht Stufen, zu der sich auch ein kurzer Weg von der grofsen Prozessionsstrafse an einem segmentartigen, gleichfalls zur Aufnahme von Gründungen hergerichteten Plateau vorbei abzweigt. Diese Treppe führt nämlich auf eine höher gelegene ebene Terrasse südlich und südöstlich der Propyläen, welche in Form eines unregelmäfsigen Vierecks südlich von der Burgmauer, westlich von der oben S. 200 erwähnten Polygonalmauer, östlich und nördlich

durch den senkrecht bearbeiteten Fels abgegrenzt wird. Dieser Raum war aber das Temenos der Artemis Brauronia. Einige Fundamente in der südöstlichen Ecke mögen dem Heiligtum angehört haben, dessen jüngeres Kultusbild Praxiteles verfertigte (Paus. I, 23, 7; dieses ist vermutlich das ἄγαλμα τὸ ὀρθόν, ἑστηκός oder λίθινον ἕδος der Inventarurkunden im Gegensatz zu dem ἀρχαῖον ἕδος oder ἕδος schlechtweg; vgl. Michaelis, D. Parthenon S. 307 f.; Jahn-Mich. S. 8; C. J. Att. II N. 751 f. Der namentlich an Gewändern und anderm Frauenschmuck überreiche Tempelschatz entstand aus der grofsen Beliebtheit des Kultes und der Rolle, welche derselbe im Frauenleben spielte: Dienst der Mädchen, ἄρκτοι, Darbringungen vor der Hochzeit, nach der Niederkunft u. s. w., Bekk. anecd. gr. I, 444, 34. Suchier, De Diana Brauronia 1847).

In der Mitte der Terrasse liegen zerstreut die Überreste einer grofsen Basis mit der Inschrift C. J. Att. I, 406 Χαιρέδημος Εὐαγγέλου ἐκ Κοίλης ἀνέθηκεν. Στρογγυλίων ἐποίησεν. Dieselben gehören (wie Schol. Aristoph. Av. 1128 erweist: ἀνέκειτο ἐν ἀκροπόλει δούριος ἵππος ἐπιγραφὴν ἔχων· Χαιρέδημος u. s. w. Der Name des Künstlers fehlt) zu dem »hölzernen Pferde«, welches Pausanias unmittelbar nach der brauronischen Artemis erwähnt (I, 23, 8). Aus dem Bauche des Erzbildes blickten vier troische Helden, Menestheus, Teukros und die Söhne des Theseus, hervor.

Hinter dem Rosse (μετὰ τὸν ἵππον I, 23, 9. 10) standen Bildwerke berühmter Männer: das Hoplitodromon Epicharinos von Kritios (vgl. die zwischen Propyläen und Parthenon gefundene Basis Ἐπι[χ]αρῖνος [ἀνέ]θηκεν ὁ . . . Κριτίος καὶ Νησ(ι)ώτες ἐπο[ιησ]άτην), des Feldherrn Oinobios, des Pankratiasten Hermolykos und des Phormion.

Ebenda erwähnt Pausanias (I, 24, 1 ἐνταῦθα) die Gruppe des Myron: Athena und Marsyas mit den Flöten (vgl. über die Nachbildungen der berühmten Gruppe, unter denen die von Brunn erkannte lateranische Statue Mon. d. Inst. VI Tv. 23; Ann. d. Inst. 1858 S. 374 f. künstlerisch den ersten Rang einnimmt, sowie über die moderne Litteratur Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. 3. Aufl. I, 240 Anm. 156 und S. 207 f.) und τούτων πέραν ὧν εἴρηκα den Kampf des Theseus mit dem Minotauros. (Dafs πέραν die Gegenüberstellung der beiden Gruppen bedeutet, erweist Michaelis Mitt. d. Inst. II, 1 f.)

Es folgen (I, 24, 2 κεῖται δὲ καί): Phrixos, der den Widder opfert (vermutlich der *immolans arietem* des Naukydes: Plin. XXXIV, 80 verglichen mit der Inschrift von der Akropolis Ἐφημ. ἀρχ. 3386 [Ν]αυκύδης Ἀργεῖος ἐπόησε), ferner (ἄλλαι τε εἰκόνες καί) Herakles die Schlangen würgend, die Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus und ein vom Areiopag geweihter Stier. Da sich nun aus den folgenden Worten des Pausanias (24, 3 Ἀθηναῖοι . . . πρῶτοι μὲν γὰρ Ἀθηνᾶν ἐπωνόμασαν Ἐργάνην) wie Ulrichs, Reisen u. Forsch. II, 154 zuerst erkannt hat, die Nachbarschaft eines Heiligtums der Athena Ergane ergibt, welchem wir nach dem Gange der Beschreibung nur den unmittelbar östlich über der brauronischen Terrasse liegenden Bezirk zuweisen können, so ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dafs alle jene Bildwerke noch bei oder in dem Peribolos der brauronischen Artemis lagen, in welchen die zahlreichen Tierbilder auch wohl zu passen scheinen. Mit dem ehernen Stier verbindet sich noch ein kolossaler Widder (Wechselgespräch in Epigrammen s. Benndorf, Mitt. d. Inst. VII, 46 f.; vgl. Jahn-Mich. zu S. 10 Kap. 23, 43; Kap. 24, 11) und diesen hatte der Komiker Platon wieder zusammen mit dem hölzernen Pferde genannt (Hesych. s. v. κριὸς ἀσελγόκερως). Vielleicht haben wir auch ein andres Werk des Myron (wie schon die vorigen meist teils von ihm, theils aus seiner Schule waren), die berühmte Kuh (Overbeck, Schriftquellen N. 550 f.) in der Nähe aufgestellt zu denken. Dafs die oben erwähnte Athenageburt und die später genannte Gruppe der Athena und des Poseidon mit Ölbaum und Salzquell (I, 24, 3) mit Beziehung auf die gleichen Giebeldarstellungen des Parthenon westlich und östlich vor dem Tempel aufgestellt worden sind, »aber so taktvoll angeordnet, dafs eine unmittelbare Vergleichung jener Gruppen mit den entsprechenden Giebelkompositionen unmöglich war«, hat Löschcke, Arch. Ztg 1876 S. 119 bemerkt. Innerhalb des Temenos der Athena Ergane, welches westlich von der Artemisterrasse und östlich von den breiten, zum Niveau des Parthenon emporführenden Felsstufen begrenzt wird, sind antike Baureste nicht mehr nachzuweisen. Dagegen besitzen wir eine Anzahl Votivbasen von Weihgeschenken an die Göttin, Jahn-Mich., App. epigr. S. 60 N. 100—104; davon N. 100 im Temenos selber gefunden ist. Hier liegt unter andern Inschriften auch die grofse, aus fünf Blöcken bestehende Basis des Pandaites und Pasikles (Rofs, Arch. Aufs. I, 180; Jahn-Mich., App. epigr. N. 52), welche 5—6 Figuren aus der genannten Familie von der Hand des Sthennis und des Leochares trug. Aufserdem scheinen in dem Bezirk noch andre (auf das Handwerk bezügliche) Kulte, so der eines Σπουδαίων δαίμων (Paus. I, 34, 3 und Hermen?) vereinigt gewesen zu sein. Ebenda war vermutlich noch eine Statue mit silbernen Nägeln von Kleoitas, dem Erfinder der Schranken im Hippodrom zu Olympia, aufgestellt (Paus. a. a. O. und VI, 20, 14).

Das nächste Bildwerk, die »um Regen flehende Ge«, gewährt für die fernere Wanderung des Pausanias einen festen Anhaltspunkt, seitdem H. Heydemann in einer horizontal geglätteten Felsfläche nördlich des Parthenon (etwa 9 m vor der siebenten Säule

von Westen gerechnet) neben der Bettung für ein Anathem die Inschrift entdeckt hat (Hermes IV, 381 = C. J. Att. III, 160): Γῆς καρποφόρου κατὰ μαντείαν. Auch von den gleich darauf erwähnten Statuen des Konon und seines Sohnes Timotheos hat sich ein Teil der Basis ganz in der Nähe vorgefunden (vgl. Εφημ. ἀρχ. 3598; dazu 2704 = Hermes IV, 385 Κόνων Τιμ[ο]θέου, Τιμόθεος Κόνω[νος]).

Pausanias hat sich also von der Erganeterrasse nördlich gewandt, um an dieser Seite des Parthenon entlang gehend, den östlichen Eingang zu betreten (I, 24, 5). Auf dem Wege dahin begegnet er noch einer Gruppe, der Prokne mit ihrem Sohne Itys (welche Michaelis, Mitt. d Inst. I, 304 f. in einer daselbst und sonst abgebildeten Gruppe des Akropolismuseums wiederzuerkennen glaubt. Vgl. v. Sybel, Katal. d. Skulpt. zu Athen N. 5234). Wenn wie oben (S. 205 nach Löschcke) vermutet worden ist, die darauf erwähnte Gruppe der Athena und des Poseidon schon vor dem Ostgiebel stand, so mufs dasselbe auch für den zunächst (24, 4) folgenden Zeus des Laochares und den Altar nebst der Statue des Zeus Polieus gelten, an welchen sich die Gebräuche der Diipolien und Buphonien knüpften (vgl. die Schriftquellen Jahn-Mich. S. 11 f., 24. Über das Kultbild: Jahn, Nuove Memorie d. Inst. S. 1 f.).

Den Parthenon, zu dessen Beschreibung sich Pausanias jetzt (24, 5—7) wendet, übergehen wir an dieser Stelle, da demselben ein besonderer Artikel gewidmet werden soll.

Über den älteren, wahrscheinlich von den Peisistratiden begonnenen und von dem Perserbrande in unvollendetem Zustande betroffenen Tempel (gewöhnlich, wenn auch ohne direktes antikes Zeugnis Hekatompedos genannt) vgl. die Zusammenstellungen bei Michaelis, Parthenon S. 119 f. Nach den Untersuchungen von Rofs (Arch. Aufs. S. 82 f., 132 f.) und Ziller (in Erbkams Zeitschr. f. Bauw. 1865 S. 39 f.) gehören die gewaltigen Substruktionen aus Porosquadern auf der abschüssigen Südseite, s. S. 200 (an der Südostecke nicht weniger als 22 Schichten bis zur Tiefe von 10,77 m) bereits dem vorperikleischen Baue an und damit gleichzeitig mufs auch der untere Teil der sog. kimonischen Mauer gewesen sein, welche die südliche Terrasse stützte (vgl. Michaelis, Mitt. d. Inst. I, 301 f.). Jene besonders in den oberen Schichten, wo sie sichtbar bleiben sollten, kunstvoller gefügten und mit »Schlag« versehenen Quadern gestatten den Umfang des alten Tempels von den verbreiternden Anbauten (im Norden) zu unterscheiden, welche für den Parthenon hinzugefügt wurden. Danach mafs der Stereobat 76,89 × 31,78 m. Über die in die Nordmauer eingefügten Gebälkstöcke und Säulentrommeln s. S. 200. (Andre Säulentrommeln liegen auch in den antiken Aufschüttungen vor der Ostfront des Tempels.) Der Bau hatte vermutlich, wie der Parthenon, acht Säulen (unterer Durchm. 1,90 m) in der Fronte, 17 an den Langseiten. (Die Säulen der inneren Stellung hielten nur 1,71 m im Durchmesser und waren somit auch etwas niedriger.) Dieselben bestanden wie alle tragenden Teile aus Marmor; Cella und der ganze Oberbau (ausgenommen die Metopenplatten und vermutlich auch der Fries) aus porösem Kalkstein. Die Gesamthöhe des Tempels (das Epistyl mifst 1,25 m, das Triglyphon 1,34 m; die Dachschräge ist bestimmbar) betrug mit den drei Stufen des Stylobats etwa 18 m. Von den reich bemalten Simen, Geisonverkleidungen, Dach- und Stirnziegeln (Gorgoneia, vgl. Mich. Parth. Atlas Taf. II, 7), Ziegeln aus gebranntem Thon sind viele Bruchstücke erhalten (jetzt im Akropolismuseum aufbewahrt, vgl. z. B. Le Bas voy. arch. Archit. pl. II; Laborde, Parth. pl. 2. 3). Die schon öfters gehegte und wieder bestrittene Vermutung, dafs einige auf der Burg gefundene archaische Reliefbruchstücke (Höhe 1,20 m, Dicke 0,25 m), darunter die sog. »wagenbesteigende Frau« am bekanntesten ist (vgl. v. Sybel, Katal. d. Skulpt. 5039, dazu 5040—42), vom Fries der Cella stammen, habe ich (Arch. Ztg. 1883 S. 180 f.) durch den Hinweis auf die Ausdehnung und den monumentalen Charakter, sowie den Inhalt der ursprünglichen Komposition (Götterversammlung) weiter zu stützen gesucht. Die Fläche östlich vor dem Parthenon ist in ihrem nördlichen Teile geebneter Fels, nach Norden zu von einer rauheren Partie durch vertikale Glättung scharf abgegrenzt. Auf dieser ganzen Linie nach Osten hin sind zahlreiche Bettungen für Weihgeschenke vorhanden. Inmitten des Felsplateaus liegen die Architravstücke eines Rundtempels (von Pausanias nicht erwähnt), dessen Dedikationsinschrift (C. J. Att. III, 63 ὁ δῆμος θεᾷ Ῥώμῃ καὶ Σεβαστῷ Καίσαρι κ. τ. λ.) denselben als ein wohl noch vor Beginn unsrer Zeitrechnung vom Volke gestiftetes Heiligtum der (schon früher in Athen verehrten) Roma und des Augustus erweist.

»Gegenüber« dem Parthenon (τοῦ ναοῦ πέραν Paus. I, 24, 8, s. Michaelis, Mitt. d. Inst. II, 1 f.) stand ein eherner Apollo Parnopios, der dem Pheidias zugeschrieben wurde, dann folgen (auf dem Wege zur Südostmauer, da sich die Beschreibung den attalischen Weihgeschenken [25, 2] nähert) die Bildsäulen des Perikles und seines Vaters Xanthippos, neben diesem Anakreon; wiederum πλησίον: Jo und Kallisto, Werke des Deinomenes.

An der Südmauer (I, 25, 2 πρὸς δὲ τῷ τείχει τῷ νοτίῳ) standen vier Gruppen »etwa zwei Ellen hoher« Bildwerke, welche Attalos I von Pergamon (241—197 v. Chr.) nach seinen Galliersiegen gestiftet hatte. Es waren dargestellt sich entsprechend zwei mythische und zwei historische Kämpfe: die Schlacht der

Götter und Giganten, der Athener und Amazonen, die Überwindung der Perser bei Marathon und die der Gallier in Mysien. Dafs diese Weihgeschenke Rundfiguren waren, ist nicht mehr zu bezweifeln, seitdem H. Brunn zuerst in einer Anzahl durch verschiedene Museen verstreuter Marmorbildwerke Unterliegende aus jeder Gruppe nachgewiesen hat (Ann. Inst. 1870 S. 292 f.; Mon. Inst. IX Taf. 19—21; dazu Benndorf, Mitt. d. Inst. I, 167 f. Taf. VII; vgl. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. II, 202 f. Fig. 124—127; Michaelis, Mitt. d. Inst. II, 5 f.). Dafs wir jedoch in den letzteren Werken nicht Reste des athenischen Weihgeschenkes selbst, sondern nur vermutlich in Pergamon selbst gefertigte Originalkopien besitzen, dafs vielmehr jene im Freien aufgestellten Figuren aller Wahrscheinlichkeit nach aus Bronze bestanden, habe ich in meinem Winkelmannsprogramm »Die Befreiung des Prometheus« Berlin 1882 S. 26 f. auszuführen gesucht. Der Ort der ehemaligen Aufstellung an der Südmauer wird (im Einklang mit der Wanderung des Pausanias) noch genauer bestimmt durch die Notiz (Plut. Anton. 60), dafs der Dionysos aus der Gigantomachie durch einen Sturm in das Theater herabgeweht worden sei. Oberhalb desselben nun zeigen sich noch heute auf dem Burgrande bis zur Ostecke und darüber hinaus der Mauer entlang Porosquadern von mehr als 5 m Breite (vgl. auch Bötticher, Bericht über d. Untersuch. a. d. Akrop. S. 68 f.; Michaelis, Mitt. d. Inst. II, 15), wenn sich auch bei dem gegenwärtigen Zustande Schlüsse auf die einstige Anordnung der Bildwerke nicht ziehen lassen.

Nördlich davon, gerade in der Südwestecke der Burg, hart am heutigen Akropolismuseum, sind die Kalksteinfundamente eines langen, von Nordwest nach Südost gestreckten Gebäudes blofsgelegt worden, welches vielleicht der Chalkothek angehört. Eine Inschrift vom Jahre 362/361 (= Olymp. 104, 3; C. J. Att. II, 61) ordnet die Neuinventarisierung der in der Chalkothek aufbewahrten Gegenstände und die Aufstellung des Verzeichnisses (eben dieser Stele) vor der Chalkothek an. Die Aufzählung nennt Schilde, bronzene Geräte, Gefäfse u. s. w. Da auch die Schatzmeister der Athena hinzugezogen werden sollten, so durfte man die Chalkothek als eine »Dependenz des Parthenon« (Michaelis, Parth. S. 306) betrachten und in der Nähe suchen. Die Stele wurde freilich in der Gegend zwischen Propyläen und Erechtheion gefunden, wo ebenfalls Platz vorhanden ist.

Auch die Existenz einer Skeuothek, eines Magazins für Schiffsgeräte auf der Burg geht aus den Seeurkunden hervor (s. Michaelis, Parth. S. 307).

Auf dem Wege von den Weihgeschenken des Attalos zum Erechtheion zählt Pausanias einige Statuen auf, die wir nicht bestimmter zu lokalisieren vermögen, das Standbild des Olympiodor (I, 25, 2 f.), in der Nähe eine eherne Artemis Leukophryne, die magnesische Göttin, von den Söhnen des Themistokles geweiht, endlich eine sitzende Athena von der Hand des Endoios (Overbeck, Schriftquellen 348 f.), ein Weihgeschenk des Kallias (erhalten in dem archaischen Torso: v. Sybel, Katal. d. Sc. N. 5002?). Diese wohl schon im Bereich des Erechtheion aufgestellt, dessen Beschreibung der Perieget jetzt, unzweifelhaft von Osten her, beginnt.

Über die bauliche Einrichtung des Erechtheion und der damit eng verbundenen Frage nach der Zuteilung der einzelnen Räumlichkeiten an die verschiedenen Inhaber des Heiligtums (Athena Polias, Poseidon-Erechtheus, Pandrosos, Kekrops u. s. w.) s. den besonderen Artikel. Das Erechtheion liegt vor der Mitte des Nordabhanges der Burg auf doppelter Terrasse, einer höheren, südlichen, wo ein mit Felsgestein ausgelegter rechtwinkeliger Bezirk, der nach Westen vorsprang, noch peribolosartig eingehegt war, und einer tiefer gelegenen im Norden und Westen des Baues (hier das wiederum eingehegte Pandroseion), zu welchem von der Nordost- und Südwestecke Treppen herabführten. Westlich vom Pandroseion liegen (vor wenigen Jahren blofsgelegt) ausgedehnte, doch unregelmäfsig gefügte Substruktionen aus Porosquadern zu Tage. Am Nordrande befindet sich der oben (S. 172) erwähnte Treppengang durch den Felsspalt zur Unterstadt.

Nah beim Tempel stand nach Pausanias (27, 4) die Bildsäule der Athenapriesterin Lysimache, deren Epigramm vielleicht zum Teil noch erhalten ist (vgl. Benndorf, Mitt. d. Inst. VII, 47), sodann eine grofse Kämpfergruppe aus Erz, die auf Erechtheus und Eumolpos bezogen wurde; mit Wahrscheinlichkeit erkennt Michaelis darin den berühmten Erechtheus des Myron (Mitt. d. Inst. II, 85 f.; vgl. Paus. IX, 30, 1).

Hierauf folgt eine Reihe von Weihgeschenken, die wir auf dem vom Erechtheion zu den Propyläen führenden, in seiner letzten Hälfte an Felseinschnitten erkennbaren Wege anzunehmen haben. Derselbe führt zwischen die erste und zweite Säule der Westhalle von Norden gerechnet hindurch. Aber nur eine Standspur auf der Mitte, südlich desselben, läfst die Beziehung auf eines der von Pausanias aufgeführten Denkmäler zu. Vor der berühmten Athena Promachos führt er noch auf (27, 5 f.): Bildsäulen des Tolmides und seines Sehers; Athenabilder, von dem durch die Perser entzündeten Brande der Burg geschwärzt; die Gruppe einer Eberjagd; Theseus, wie er den Felsen hebt, unter welchem sein Vater Aigeus Schuhe und Schwert niedergelegt hatte (eine Kopie davon vielleicht auf dem Urkundenrelief beschr. v. Duhn, Arch. Ztg. 1877 S. 171 f. N. 104); sodann wiederum Theseus mit dem kretischen Stier,

ein Weihgeschenk der Marathonier, und ein Erzbild des Kylon.

Den Standort der kolossalen Bronzestatue des Phidias, gewöhnlich Athena Promachos genannt (welche Bezeichnung freilich die älteste Überlieferung nicht aufführt, s. Mitt. d. Inst. II, 91 f.), glaubte man in der viereckigen Bettung nebst Porosresten zu erkennen, welche ca. 30 m östlich von den Propyläen gelegen auf einen Unterbau von etwa 5,50 m Durchmesser schliefsen lassen. Um dieser Dimensionen willen (die jedoch nicht notwendig für die eigentliche Statuenbasis zu gelten brauchen), stellt Löschcke (Hist. Untersuch., A. Schäfer gewidmet, S. 45) die Zugehörigkeit in Abrede, nachdem A. Michaelis (Mitt. d. Inst. II, 87 f.) die übertriebenen Vorstellungen von der Gröfse des Bildwerkes auf ein richtigeres Mafs von ca. 7,50 m, mit Einschlufs der Basis etwa 9 m, zurückgeführt hat. (Nicht von Sunion aus waren Helm und Lanzenspitze der Göttin sichtbar, sondern ἀπὸ Σουνίου προσπλέουσιν Paus. I, 28, 2.) Über die Zeit der Aufstellung läfst sich nichts Zuverlässiges ermitteln, da Wachsmuth und Michaelis (a. a. O. S. 93) die gewohnheitsmäfsige Beziehung derartiger Kunstwerke auf die Schlacht bei Marathon mit Recht zurückweisen. K. Lange (Arch. Ztg. 1881 S. 204 f.) bezweifelt selbst die Errichtung der Statue unter Kimon und möchte sie nicht älter als die Parthenos datieren, doch s. Löschcke a. a. O. Über die Darstellung der Athena mit Helm, aufgestütztem Speer und gehobenem (?) Schild, welcher nach Zeichnungen des Parrhasios durch den Toreuten Mys mit einer Kentauromachie geschmückt war, vgl. ebenfalls Lange a. a. O. S. 197 f.

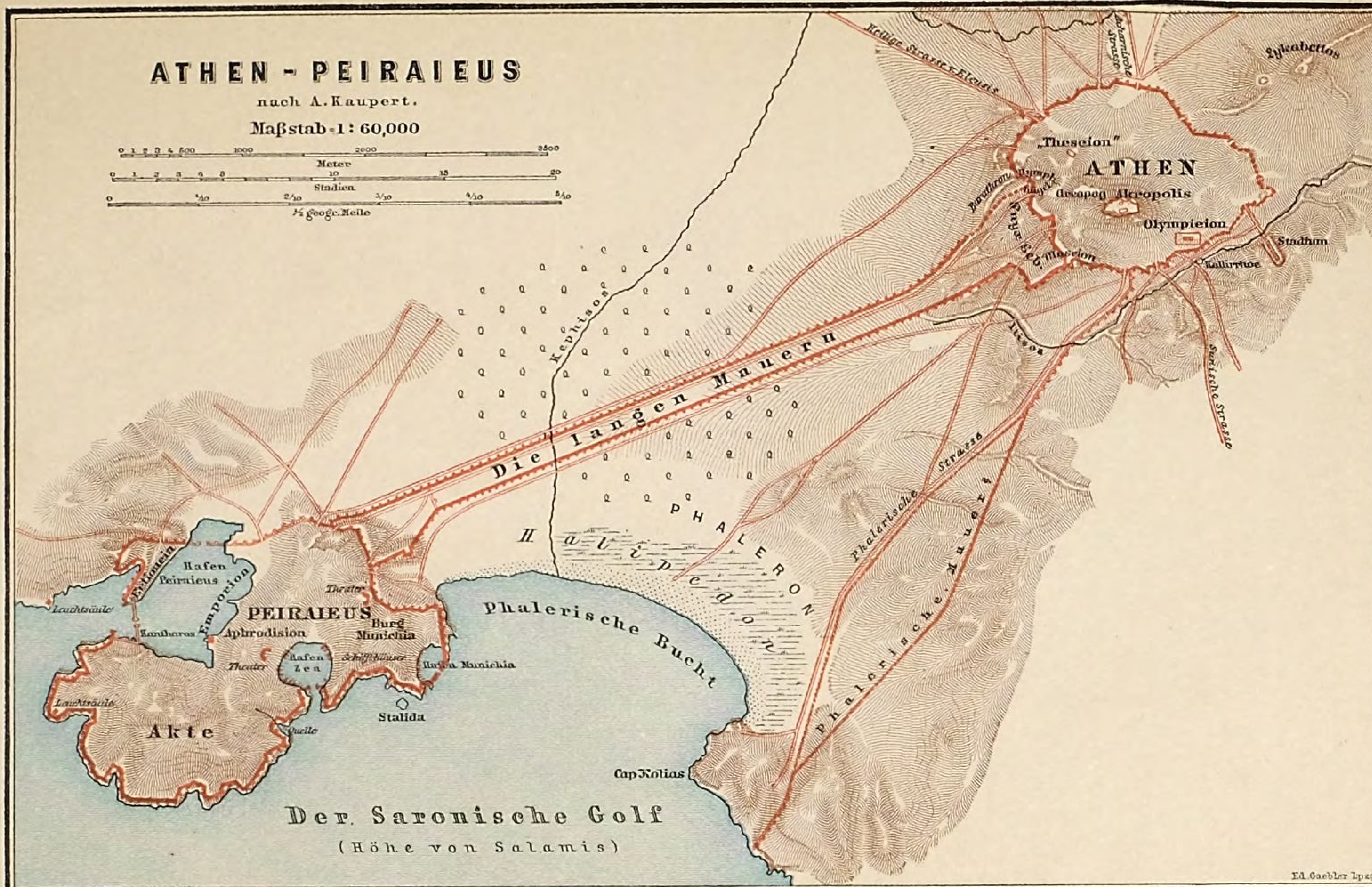
Um die Statue war eine grofse Zahl von Bildsäulen und anderen Anathemen geschart.

Auf dem letzten Stück des Weges zu den Propyläen mufs, wenn Pausanias die topographische Kontinuität gewahrt hat, das nächst der Athena erwähnte eherne Viergespann gestanden haben, welches die Athener zum Andenken ihres Sieges über die Chalkidier und Böoter (vom Jahre 509 v. Chr.) errichtet hatten. Da ein von Kirchhoff erkanntes Fragment der durch Herodot V, 77 überlieferten Weihinschrift (C. J. Att. I, 334) die Schriftzüge des Perikleischen Zeitalters aufweist, so ist die Quadriga erst nachträglich, vielleicht zum Ersatz für ein älteres (bei der Invasion der Perser 480 verloren gegangenes?) Anathem, aufgestellt worden. Die Schwierigkeit, Herodots Angabe (V, 77): τὸ δὲ ἀριστερῆς χειρὸς ἕστηκε πρῶτον εἰσιόντι ἐς τὰ Προπύλαια τὰ ἐν τῇ ἀκροπόλι mit der Wanderung des Pausanias in Einklang zu bringen, hat man auf verschiedene Weise zu lösen gesucht (vgl. Michaelis, Mitt. d. Inst. II, 95 f.). Wachsmuth, Athen S. 150 Anm. 2 schreibt ἐξιόντι τὰ Π. Michaelis nimmt den Eintritt vom Erechtheion aus, auf dem oben erwähnten Wege an, da Herodot kurz vorher die dort bei einer Mauer aufgehängten Ketten der böotischen und chalkidischen Kriegsgefangenen erwähnt habe. Jener Weg führte auf das nördlichste Interkolumnium der westlichen Propyläenhalle; links davon, also immer noch nördlich vom mittleren Thordurchgang, würde somit das Viergespann gestanden haben.

Die nun bei Pausanias folgenden Bildwerke, die Statue des Perikles (vermutlich von Kresilas Plin. XXXIV, 74) und die berühmte lemnische Athena des Phidias, mögen im nördlichen Teil der Westhalle (Perikles auch vielleicht noch aufserhalb) den (oben S. 204) zu Beginn der Akropolisbeschreibung in der Südhälfte erwähnten Statuen des Diitrephes (oder der Hygieia) und der Aphrodite des Kalamis entsprochen haben (vgl. Michaelis a. a. O. S. 104).

Beim Herabstieg von der Burg erwähnt Pausanias schliefslich noch (28, 4) die sonsther unter dem Namen Klepsydra (s. Jahn-Mich. S. 36, 16) bekannte Burgquelle am Nordwestfufse der Akropolis hart unterhalb der Propyläen, sodann die Pans- und Apollogrotte. Zu der wertvollen Quelle, welche seit den Freiheitskriegen wieder von der starken »Bastion des Odysseus« umfafst wird, gelangt man heute an der senkrechten Felswand hin auf 69, oben meist modernen, unten aus dem Felsen gehauenen Stufen (s. die Skizze Atlas von Athen S. 22), die teilweise wieder von nachstürzendem Geröll bedeckt sind. Den unteren Raum nimmt die Kapelle der 12 Apostel ein, in deren Hintergrund (südwestlich) man durch ein Brunnenloch etwa 10 m tief die Quelle wahrnimmt. Dieselbe, unten vierseitig und mit Marmorquadern eingefafst, hat einen leisen Abflufs nach Westen. (Zuletzt untersucht von Burnouf, La ville et l'acropole d'Athenès.)

Was die Grotten des Apollo und des Pan anlangt, so glaube auch ich davon ausgehen zu müssen, dafs die mittlere und gröfste der drei Höhlungen, welche in dem Felsen des Nordwestabhanges aufeinander folgen (die erstere etwas gesondert, oberhalb der Klepsydra, noch innerhalb der Bastion des Odysseus, die beiden andern nur durch einen schmalen Zwischenraum getrennt, nach Nordwesten blickend; vgl. Atlas von Athen S. 22 und Bl. IX, 4) dem Pan vorbehalten bleiben, die des Apollo nach letzterer bestimmt werden mufs. Dies thut schon Euripides, offenbar weil Pan das bekanntere Heiligtum einnahm. Die Apollogrotte, wo Kreusa von dem Gotte umarmt wurde und den neugeborenen Jon aussetzte, wird bezeichnet (Eurip. Jon. v. 938) ἔνθα Πανὸς ἄδυτα καὶ βωμοὶ πέλας. Auch sonst wird die populäre Stätte immer sehr bestimmt als τὸ τοῦ Πανός, τὸ ὑπὸ τῇ ἀκροπόλει σπήλαιον bezeichnet (Aristoph. Lys. 911, 720; Lucian bis accus. 9, 12). Auf Münzbildern der Akropolis erscheint gewöhnlich nur eine Höhle (vgl. Leake, Topogr. von Athen Taf. 2; Michaelis,



DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

Parth. Bl. 15 N. 28—31; nur auf N. 30 ist die östliche Nebengrotte mit angegeben), unzweifelhaft eben die des Pan (vgl. Pan, aus seiner Grotte schauend, auf dem Nymphenrelief, Mitt. d. Inst. V Taf. 7). Nun ist die von uns bezeichnete, hochgewölbte, einst vermutlich tiefere Höhle allein mit überaus zahlreichen, runden und viereckigen Nischen für Votivgegenstände ausgestattet, und zwar nicht blofs der Hintergrund, sondern auch das vom Boden aufragende, stufenartig behandelte Gestein auf der rechten, westlichen Seite. (Eine Aufräumung des Schuttes durch Bötticher, Bericht S. 222 f. ergab zudem die vier obersten Stufen einer Treppe, welche unter der Bastion des Odysseus verschwindet.) Mit diesen Spuren vereinigt sich eine nicht geringe Anzahl jener Pan, Hermes und die gleichfalls am Nordabhange (s. S. 172) angesiedelten Nymphen darstellenden Marmorreliefs (vgl. Michaelis, Ann. d. Inst. 1863 S. 312 f.; Furtwängler, Mitt. d. Inst. III, 199 f.), welche auf und bei der Akropolis gefunden worden sind (eines auch unterhalb der Pansgrotte). Die Angabe (bei Herod. VI, 105; Paus. a. a. O.; Lucian a. a. O.), dafs Pan hier erst infolge seiner Hilfe bei der Schlacht von Marathon öffentlich verehrt worden sei, schliefst ein frühzeitiges Bestehen dieser von der Örtlichkeit beinahe herbeigezogenen Naturkulte keineswegs aus (vgl. Mitt. d. Inst. V, 214 Anm.). Die linke (östliche) Nebengrotte hat keine derartigen Spuren der Verehrung aufzuweisen, mag aber noch zum Paneion gehört haben.

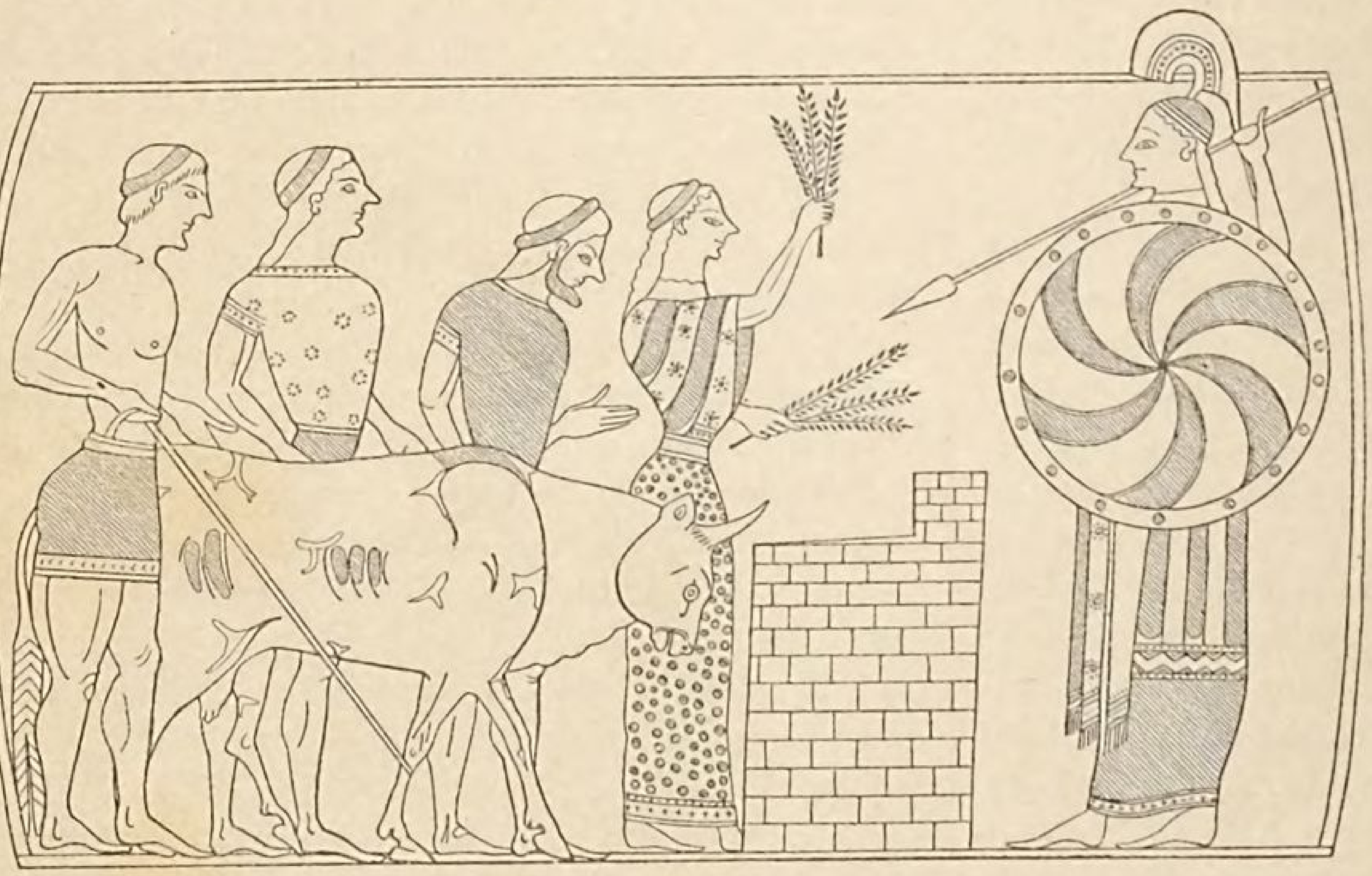
Für Apollo bleibt dann allerdings nur die sehr flache Nische, rechts oberhalb der zur Klepsydra herabführenden Treppe übrig; doch ist die Annahme gerechtfertigt, dafs die westliche Partie des Felsens gründliche Veränderungen erfahren hat; so bemerkt man dort mehrere, jetzt völlig unzugängliche Felsstufen. Bei der Grotte selbst glaubte Göttling (Ges. Abh. I, 103) noch eine Felsinschrift [Α]πόλ[λωνι] zu lesen. Mehrere von Archonten (dem Basileus, dem Polemarchen, einmal von dem γραμματεὺς τοῦ συνεδρίου der Thesmotheten?) geweihte Votivtafeln (zusammengestellt von Köhler, Mitt. d. Inst. III, 144 f.) lehren uns den Kultnamen des Gottes: Ἀπόλλων Ὑπακραῖος oder ὑπ' ἄκραις kennen. Zugleich glaubte Köhler die Veranlassung zu diesen (privaten) Stiftungen aus der Nachbarschaft des Thesmothesion (s. S. 164), als des gemeinsamen Speiselokals jener Beamten herleiten zu dürfen, die also in Apollo gewissermafsen ihren Tischpatron verehrt hätten.

Die Häfen Athens werden in einem besonderen Artikel »Peiraieus« behandelt. [Mh]

Athena. »Das schwer zu ergründende Wesen der Pallas Athena hat besonders darin seinen Mittelpunkt, dafs sie als ein dem Himmelsgotte eng verwandtes, reines und erhabenes Wesen, als eine Jungfrau aus ätherischer Höhe gedacht wird, welche in dieser Welt bald Licht und Wärme und gedeihliches Leben verbreitend auftritt, bald aber auch feindselige Wesen (namentlich die wunderbar mit ihr zusammenhängende Gorgo) vernichtet. Wenn aber schon in dieser ältesten Anschauungsweise Physisches und Geistiges eng verbunden und diese ätherische Jungfrau zugleich als Zeus' Verstand, als die in Zeus aufgenommene und wiedergeborene Metis (nach Hesiod) gedacht wurde, so überwog, dem allgemeinen Entwickelungsgesetze des griechischen Lebens gemäfs, in der Homerischen Zeit durchaus die letztere Vorstellung; und Athene war die Göttin kräftigen Wirkens, hellen Geistes geworden, eine Beschützerin jedes Standes und jedes Menschen, der Tüchtiges mit Besonnenheit angreift und vollbringt.« Diese inhaltreiche Zusammenfassung O. Müllers (Archäol. § 368) ist von der mythologischen Forschung noch nicht überholt worden. Wenn Athena in einzelnen Mythen ersichtlich nur den reinen Himmel als Tochter des Wolkenversammlers Zeus symbolisiert, so hat auch die volkstümliche Vorstellung schon früh der Göttin eine geistige und sittliche Machtstellung verliehen, welche an Tiefe und Vielseitigkeit über die des Göttervaters fast hinausgeht. Ist Zeus der Gott der Volksgemeinde und des natürlich zusammengehörigen Stammes, so gilt Athena als die Vorsteherin und Schützerin der ersten künstlichen Rechtsgemeinschaft, der zur Pflege gemeinsamer Wohlfahrt erbauten Stadt, deren Mauern sie hütet (Polias und Promachos), deren Werkthätigkeit sie fördert (Ergane), deren Jugend sie erzieht (Kurotrophos), deren Kriegern sie Sieg verleiht (Nike). Dazu sorgt sie fast mütterlich für die Pflege der Könige (Erichthonios) und leitet die Volksberatungen (βουλαία, ἀγοραία). Die Kunstthätigkeit der Männer, sowie die Künste der Frauen geniefsen ihres Schutzes, und der von ihr gepflanzte Ölbaum ist für alle Zeit Symbol der Segnungen des Friedens geworden.

Die älteste Form der Athene in Kultusbildern erscheint uns in schriftlicher wie in bildlicher Überlieferung als eine doppelte: stehend und sitzend. In sitzender Gestalt ist nach deutlichen Stellen Homers Athena im troischen Tempel zu denken, welcher bei Bedrängnis der Stadt die Frauen einen Peplos auf den Schofs legend darbringen (Z 92, 304 Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠυκόμοιο), was jedoch schon den Alexandrinern auffiel, da das stadtschützende Palladion von Troja, welches Diomedes raubt (s. »Palladionraub«), regelmäfsig stehend gebildet wurde. Alte Sitzbilder der Stadtgöttin aber führt bei Besprechung des Falles Strabon X, 601 auch aus Phokaia, Massalia, Rom, Chios und anderen Städten an und Pausanias VII, 5, 9 beschreibt das Bild der Athena Polias in Erythrai, welches dem Athener Endoios zugeschrieben wurde, als kolossal thronend, in jeder Hand eine Spindel, auf dem Haupte den Polos. Von demselben Künstler Endoios war in Athen ein Sitzbild der

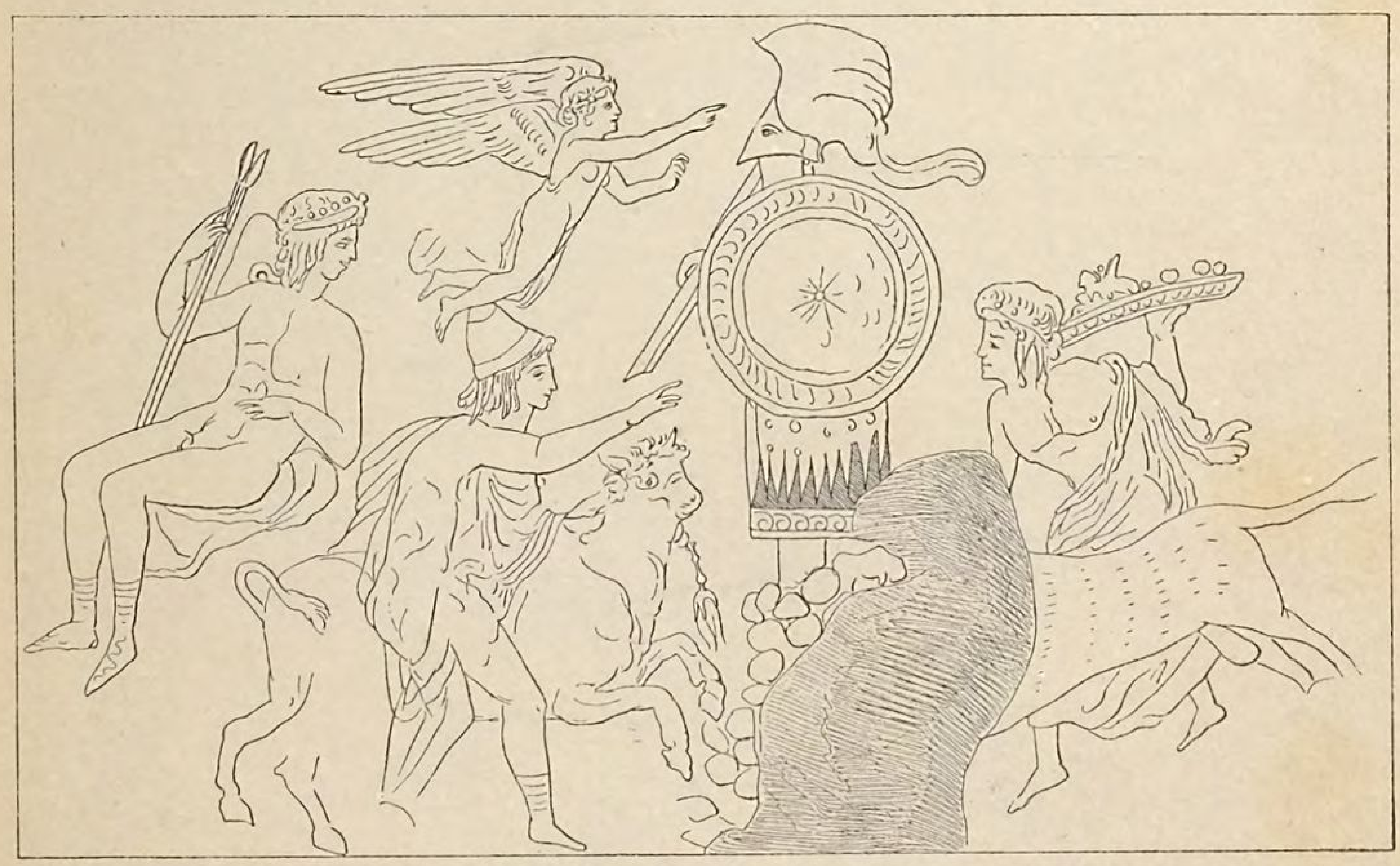
Göttin, welches Kallias weihte (Paus. I, 26, 4) und welches man nicht ohne Wahrscheinlichkeit in einem altertümlichen Sturze wiederzuerkennen glaubt, der in Art. »Bildhauerkunst, archaische« behandelt wird. Während nun Gerhard (über die Minervenidole Athens in Ges. Abhandl. I, 229) in dieser Gestalt, von welcher auch Abbilder als Thonfigürchen sich oft in Gräbern und sonst vorfinden, die athenische Polias zu erkennen glaubte, hat Jahn (de antiquissimis Minervae simulacris atticis, Bonn 1866) durch Zusammenreihung der schriftlichen Zeugnisse, welche von schutzflehender Umschlingung des Götterbildes (Aesch. Eum. 79, 258; Eur. Electr. 1254), von Überdeckung des Schützlings durch den Medusenschild (Eurip. fragm. ap. Lycurg. adv. Leocr. 100) und von Wehrhaftigkeit der Stadtgöttin, welcher der Peplos gewoben wird (Arist. Av. 826) reden, ferner durch Heranziehung der Dresdener Pallas (s. »Archaisierende Bildhauerei«) höchst wahrscheinlich gemacht, dafs das älteste Bild der athenischen Polias, das Tempelbild im Erechtheion (dessen ältester Typus auch vom Himmel gefallen war, Paus. I, 27, 7), ein Schnitzbild (ξόανον Apollod. III, 14, 6, 6) aus Olivenholz durch denselben Endoios und zwar in aufrechter, wehrhafter Stellung gebildet war (wie dies die Unterscheidung bei Athenagoras leg. pro Christ. 14: τὸ ἀπὸ τῆς ἐλαίας τὸ παλαιὸν καὶ τὴν καθημένην Ἔνδοιος εἰργάσατο schon andeutet; vgl. Plin. XVI, 213). Man hat sich das Bild demnach palladienähnlich und in weiterer Entwickelung so wie dasjenige auf den panathenaischen Preisgefäfsen (s. Bild und Beschreibung unter »Panathenaien«) zu denken. Die damit völlig stimmende Zeichnung einer schwarzfigurigen Amphora (Abb. 164, nach Jahn a. a. O. Taf. II, 1) liefert zugleich eine Darstellung des Kultus der Göttin an den kleinen Panathenäen, welcher inschriftlich (s. Jahn a. a. O. 14, 47) bezeugt ist. Vor der Göttin steht ein anscheinend aus Ziegeln (vielleicht aus ungebrannten, wie Paus. VI, 20, 7) aufgebauter Altar, vor welchem die Priesterin in langem bunten Chiton steht, in beiden Händen Zweige haltend, mittels deren sie augenscheinlich den Altar mit Wasser besprengt und für das bevorstehende Opfer reinigt. Drei Männer schreiten heran mit einer Kuh, welche der letzte am Stricke führt, als Opferschlächter, welcher nur mit einem Schurz bekleidet ist, während die beiden anderen, ein junger und ein alter in den Chiton gekleidet sind. Die auf der Rückseite des Gefäfses (hier nicht mit abgebildet) schreitenden zwei Zitherspieler im langen und zwei Flötenspieler im kurzen Gewande sind als zugehörig zu diesem Festzuge zu betrachten, dessen typisch verkürzte Darstellung der Gewohnheit aller Vasenmalerei entspricht. — Palladienähnlich gestaltet ist auch ein auf Melos gefundenes Marmorrelief, welches in archaisierender Arbeit eine gleich der ephesischen Artemis eingewickelte Athenastatue mit Helm, Schild und gezückter Lanze wiedergibt und durch Beifügung der Schlange und der Eule auf athenischen Ursprung hinweist; das Bild kehrt genau so wieder auf einer Münze von Melos. Nicht anders geformt war (ebenfalls nach einer Münze) die spartanische Athena Chalkioikos, welche eigentlich Poliuchos hiefs, Pausanias III, 17, 2. (Abbildungen bei Jahn a. a. O. Taf. 3.) Mehrere Reliefs, welche einen siegreichen Krieger oder Feldherrn gegenüber der Nike einer auf schlangen umwundenem Postamente stehenden speerbewehrten Athena opfernd darstellen (Wieseler I, 12, 48; Jahn, Taf. II, 3; III, 1), vermitteln jedenfalls den Übergang zu der Athena Nike, welche ursprünglich nur eine besondere Seite der stadtschützenden Göttin, später als selbständiges Wesen sich von ihr loslöste und, wie gesonderte Verehrung, so auch selbständigen Ausdruck in der Kunst fand; s. »Nike« und »Niketempel«. Athena Nike wird auf Münzen mit grofsen Flügeln gebildet; s. Wieseler, Alte Denkm. II, 220 ff. Dafs ihr Bild aber in älterer Zeit geradezu eine Siegestrophäe war, welche der Athena galt, wie in anderen Fällen dem Zeus (Eur. Phoen. 1487 Διὸς βρέτας τροπαῖον στῆσαι, Heracl. 937, Phoen. 1181), geht aus den eben angeführten Reliefs und einem in Megara gefundenen Vasenbilde mit roten Figuren (Abb. 165, nach Jahn a. a. O. Taf. III, 2)



164 Opfer für Athena.

hervor, welches Jahn a. a. O. gewifs richtig gedeutet hat. Um ein Siegeszeichen, zusammengesetzt aus Waffenrock, Helm, Schild und Lanze, genau so wie es auf einer pergamenischen Münze mit der Umschrift Ἀθηνᾶς νικηφόρου erscheint, ist aus rohen Steinen eine Aufschüttung errichtet, welche zugleich als Altar dienen mufs, zu welchem von linksher ein Jüngling in Chlamys und Spitzhut einen bebänderten wild springenden Stier, von rechts ein andrer mit bekränztem Haupte einen Widder (dessen Kopf durch Beschädigung des Gefäfses verloren gegangen ist) herbeiführt und zugleich einen Korb mit Früchten trägt. Stiere und Schafböcke nennt als Opfer für Athena in Athen schon Homer B 547. Der bekränzte Jüngling links auf dem Bilde repräsentiert die Volksmenge. Die herbeifliegende weibliche Flügelgestalt (Nike selbst in der gewöhnlichen Bildung) trug vielleicht in den Händen eine Siegesbinde, um das Denkmal zu schmücken. Eine ältere athenische Münze (bei Jahn a. a. O. III, 3) zeigt auch zu beiden Seiten der Eule ein Tropaion. — Eine klassische Vorstellung des älteren Athenenideals, soweit dasselbe nicht durch Kultusrücksichten beeinträchtigt wurde, sondern als freie dichterische Schöpfung der bildenden Künstler auftritt, gewährt vor allem die Mittelgruppe im Westgiebel der Aeginetika; s. »Bildhauerkunst, archaische«; woselbst auch die Kopfbildung einer anderen archaischen Figur besprochen wird. Ähnlich ein Torso in Villa Albani und eine selinuntische Metope, Wieseler, Alte Denkm. I, 34; II, 230. Ältere Vasenbilder, deren viele hier gegeben werden (s. besonders »Herakles«), sind als derbe Wiederholungen dieses Typus zu betrachten, in welchem Athena stets schwer bekleidet, sowie mit Helm, Ägis und Lanze bewehrt erscheint, lang von Gestalt und anmutlos in den Gesichtszügen, eine über die zarte Weiblichkeit erhabene Herrscherin, deren Erscheinung allein die befreundeten Krieger belebt, die Feinde scheucht und niederschlägt.

Das Dunkel, welches über die älteren Athenenbilder in Athen — und an anderen Orten — noch immer herrscht, hat seinen Grund vornehmlich darin, dafs die Schöpfungen des Phidias, namentlich die Parthenos und die Erzstatue der sog. Promachos, welche im Art. »Pheidias« eingehender besprochen werden, alles frühere in Vergessenheit brachten und allein noch durch acht Jahrhunderte imitiert und nach dem jeweiligen Zeitgeschmacke immerfort variiert wurden. Da Phidias aufser den genannten noch eine streitbare Athena (Ἀρεία) für Platää und eine liebliche (καλλίμορφος) für die Lemnier, im ganzen aber acht Athenastatuen arbeitete, womit die bedeutendsten Charakterseiten wohl erschöpft waren, so ist es sehr schwierig und bislang noch nicht gelungen, das Eigentumsrecht selbst hervorragender Künstler, wie z. B. Skopas, welche Bilder der Athena verfertigten, an einzelnen Fortbildungen und Abweichungen, welche sich uns aus dem erhaltenen Material aufdrängen, näher nachzuweisen. Im allgemeinen kam die absolute Bedürfnislosigkeit der Jungfrau, welche nicht altert, aber auch nie jung war, dem Drange der jüngeren attischen Kunstblüte nach pathetischer Auffassung durchaus nicht entgegen, und jeder Versuch, die ruhigen ernsten



165 Siegesopfer. (Zu Seite 210.)



166 Pallas Athene in München. (Zu Seite 213.)

Züge mit Sehnsucht zu füllen, den klaren Blick durch Leidenschaft zu trüben, mufste mifslingen. Nur in der allmählichen Verlängerung des vorher kräftig vollen Antlitzes, wie in der männlich schlanken Bildung der Hüften macht sich die veränderte Richtung der Zeit bemerklich. Spätere Künstler gerieten dann wohl leicht in Versuchung, durch zierliche Anmut, durch süfsliches Lächeln und Ringellöckchen der Göttin neue Verehrer zu werben, oder auch sei es durch Abschwächung und Vermischung, sei es durch einseitige Übertreibung der typischen Züge den Reichtum der Formen mehren zu wollen. Zugleich fühlt man in der grofsen Masse römischer Darstellungen, welche unseren Hauptvorrat ausmachen, wie die der italischen Minerva gleichgestellte Göttin ihrer kriegerischen Rolle immer mehr untreu wird und zur abstrakten Vertreterin des Handwerks, der Künste u. Wissenschaften herabsinkt, um als Göttin der Gelehrten in einer oftmals recht nüchternen Auffassung zu enden.

Unter den vorhandenen gut erhaltenen Darstellungen des Kopfes nimmt nach allgemeinem Urteil den ersten Rang ein die albanische Kolossalbüste, jetzt in der Münchener Glyptothek N. 92 (Abb. 166, nach Photographie), welche im Gebiet von Tusculum, im Landhause eines vornehmen Römers gefunden und aus pentelischem Marmor, also wohl in Athen gearbeitet worden ist. »Die Betrachtung der Rückseite des Bruststückes zeigt, dafs dieses Werk nicht das Fragment einer Statue, sondern ursprünglich als Büste gearbeitet und nur auf einen neuen Fufs aufgesetzt ist. Die Anlage stimmt ganz mit der bekannten Statue der Pallas von Velletri (s. unten). Die schmale mit zwei Reihen von Schlangen besetzte Ägis wird vorn durch das Gorgoneion zusammengehalten. Der Kopf ist mit dem korinthischen, nach hinten zurückgeschobenem Helme bedeckt, auf dessen Grat eine Schlange ruht. Das nach den Seiten gestrichene Haar fällt, im Nacken mit einem Bande umgeben, lang nach hinten herab, der Blick ist etwas nach unten gerichtet. Die Augen sind eingesetzt und waren offenbar ursprünglich in farbigen Stoffen gebildet. Der Typus weicht von dem des Kopfes N. 86 (s. unten) bedeutend ab und zeigt ein längliches, in den Wangen weniger volles Gesicht, das seinen Ausdruck besonders durch den ruhig beobachtenden, gleichmäfsig nach vorn gerichteten Blick des leise geneigten Hauptes und durch die bedeutend hervortretende Stirn erhält, während das Zurückweichen der Profillinie nach dem Kinn zu durch das Zurücktreten des Helmes nach oben völlig harmonisch ausgeglichen wird. Die Schärfe in der Bezeichnung der Formen, namentlich der Augenbrauen und die geringe Weichheit der fleischigen Teile deuten auf die Nachbildung eines Bronzeoriginales. Die Ausführung selbst gehört der guten römischen Zeit an und läfst, wenn sie auch die Feinheit des echt griechischen Meifsels nicht erreicht, doch den Typus dieser Gattung von Pallasbildungen so rein, wie kaum ein andrer uns erhaltener Kopf erkennen.« (Brunn, Katalog d. Glypt.) Der früheren Meinung, welche in dieser Büste und der mit ihr übereinstimmenden Kolossalstatue im Louvre (deren kleine Umrifszeichnung wir hier, Abb. 167, nach Braun, Vorsch. z. Kunstmyth. Taf. 60, folgen lassen) eine Kopie nach Phidias sah, steht äufserlich allein schon die Form des hohen korinthischen Visierhelmes entgegen, indem die attischen Münzen regelmäfsig den niedrigen anschliefsenden Helm mit einem blofsen



167 Pallas von Velletri.



168 Athena in München. (Zu Seite 215.)

Schirm zeigen. Diese 9½ Fuſs hohe Statue wurde bis auf einige Finger unversehrt im Jahre 1797 in den Ruinen eines Landhauses bei Velletri gefunden und nach Paris verkauft. Man glaubt, daſs die Göttin in der Linken eine Nike, in der Rechten den Speer hielt, beides natürlich von Bronze. »Die schlanke Gestalt (sagt Braun, Vorsch. zur Kunstmyth. S. 38) erhält durch die hohen kothurnähnlichen Sandalen, auf denen sie einherschreitet, und den spitz emporgetürmten Helm ein wahrhaft riesenmäſsiges Aussehen. Dieses wird noch dadurch gehoben, daſs die ganze Körperlänge trotz der doppelt aufgelegten Gewandmassen ein sehr schmales Verhältnis darbietet. Einer hoch aufragenden Säule gleich steigt die aufrechtstehende Gestalt mit fest eingehaltenen Parallelen der Hauptumrisse bis zu den Schultern empor, und da der linke Oberarm ebenfalls innerhalb der Grenzen dieser Linien verbleibt, so gewinnt dadurch die ganze Erscheinung einen noch geschlosseneren Charakter. — Bei wiederholter Betrachtung der Figur bietet jedes Faltenmotiv, jede Bewegung einen gänzlich veränderten Anblick dar. Über den lang herabwallenden, unter der Brust mit Schlangen gegürteten Chiton fällt von der linken Brust der Peplos herab, den sie mantelartig umgeworfen und an der Seite befestigt hat. Die feierliche Ruhe, in welcher die Göttin verharrt, wird nur durch Vorschreiten des rechten Fuſses unterbrochen, durch welchen die Faltenmassen des zurückgeschlagenen Mantelumwurfs nach dieser Seite hin gezogen werden. Sehen wir von der

raffinierten Eleganz der Marmorarbeit ab, die unter dem Einfluſs des zur Zeit der ersten Kaiser aufgekommenen Geschmackes steht, so enthüllen sich uns nach und nach die hohen Schönheiten der Anordnung der Gewandpartien und des überaus schön geregelten Linienspiels.«

Ein ähnliches Gewandmotiv, doch noch entschiedener friedlichen Charakter zeigt die lebensgroſse Statue der Münchener Glyptothek N. 86 (Abb. 168, nach Photographie), über welche Brunn sich äuſsert: »Die Göttin, auf dem linken Fuſse ruhend, ist mit einem ärmellosen, gegürteten Chiton bekleidet, über dem sie einen Mantel trägt, der um die Hüften geschlagen ihren etwas nach hinten in die Seite gestemmten linken Arm ganz einhüllt. Die Brust bedeckt die schuppige Ägis, die in der Mitte geteilt durch das Medusenhaupt zusammengehalten wird. Die Rechte ist in der jetzigen Restauration hoch erhoben und stützt sich auf einen Speer. Die Behandlung des Gewandes unter der Achsel und eine etwas weiter unten befindliche, jetzt abgearbeitete, runde Stütze zeigen aber, daſs er ursprünglich gesenkt war; und ein kleines Loch und ein Metallstift auf der Ägis führen auf die Vermutung, daſs die Göttin auf der Hand eine kleine Victoria hielt, deren Flügel die Brust der Göttin berührten. Der Kopf ist zwar alt, aber nicht zur Statue gehörig; und da seine Formen auf eine leichte Neigung nach vorne berechnet sind, so macht er in seiner jetzigen, etwas zu sehr nach oben gerichteten Stellung einen unerfreulichen Eindruck. An sich betrachtet scheint er auf einen Typus der streng erhabenen Kunst zurückzugehen, während die Statue nicht nur in ihrer mittelmäſsigen Ausführung die spätere römische Zeit verrät, sondern auch ihrer Erfindung nach von einem jüngeren Originale abgeleitet scheint.«


169 Athena mit dem Löwenhelm.

Hieran schlieſsen wir noch die Abbildung einer Statue, welche höchst eigentümlicher Art und noch besonders dadurch ausgezeichnet ist, daſs Winckelmann an ihr, wie zahlreiche Erwähnungen in seinen Werken beweisen, seinen Begriff vom »hohen Stil« und dessen »strenger Grazie« durch tägliche Anschauung in der Villa Albani abstrahierte und sie unbedenklich der Zeit des Phidias zuschrieb. Die Athena mit dem Löwenhelm (Abb. 169, nach Photographie), an welcher die nackten Teile beider Arme ergänzt sind, hat, was selten ist, einen unversehrten Kopf: »es ist derselbe auch nicht durch einen scharfen Hauch verletzt worden, sondern er ist so rein und glänzend, als er aus den Händen seines Meisters kam.« Wir geben den Kopf noch besonders (Abb. 170) nach neuester Photographie. Mit Winckelmanns Anschauung, daſs dies Werk oder sein Original aus der Zeit des Phidias stamme, stimmt u. A. Friederichs, Bausteine N. 86, der die Statue beschreibt. »Dies Bild schildert uns die Göttin nicht als ernst sinnende Jungfrau, wie etwa in der Münchener Büste, sondern als die Göttin der kriegerischen That. Während jene in der Stellung stiller Sammlung dasteht, entfernen sich hier die Arme energischer vom Körper und der Kopf macht eine entschiedenere Wendung. Auch das Löwenfell, das die Göttin statt des Helmes über den Kopf gezogen hat, verstärkt diesen Eindruck, wie auch Homerische Helden, z. B. Agamemnon, ein Löwenfell umwerfen, um das Kriegerische ihrer Gestalt zu heben, wie wir in der Kunst die Amazonen und Artemis mit einem Fell umgürtet sehen. Die Statue ist im geraden Gegensatz zu späterer Schlankheit kurz und untersetzt, die Falten des Gewandes sind straff und scharfkantig, ja selbst das Motiv der Gewandung, indem das Obergewand nicht frei umge-

worfen, sondern auf einer Schulter befestigt ist und die andere frei läfst, erinnert sehr an viele altertümliche Statuen. Auch der Kopf mit seinem spröden, herben Ausdruck hat unter den altertümlichen Göttertypen seine Analogien und das Profil nähert sich noch demjenigen des altertümlichen Stiles, in welchem Nase und Stirne mit einander einen Winkel bilden, der im vollendeten Stil fast ganz verschwindet.«

Von sonstigen hervorragenden und bekannten Statuen der Athena (Clarac hat gegen hundert abbilden lassen) mögen folgende genannt werden: die kolossale in Kassel (abgeb. Bouillon I, 24), besonders belobt wegen ausgezeichneter Bildung des Gewandes und der Ägis; zwei in Dresden (Becker, Augusteum I, 14, 15); Pallas Giustiniani im Vatican, friedlich, mit der Schlange zur Seite, früher als Nachbildung der Parthenos des Phidias angesehen und hoch gepriesen, jetzt minder geschätzt (Friederichs, Bausteine I, N. 725); eine rätselhafte, ganz mit Schleier verhüllte in Villa Albani »das verschleierte Bild von Sais« (Clarac pl. 457, 903); die Athena Ludovisi des Antiochos (Mon. Inst. III, 27) von altertümlichem Typus; die farnesische in Neapel (Braun, Vorsch. zur Kunstmyth. Taf. 64), in majestätischer Haltung, »die geistvolle Nachbildung eines sehr berühmten Originals«; die auf dem Capitol (ebdas. Taf. 62) in ruhiger Haltung und von hoher strenger Schönheit. Über das Athenabild auf der Gemme des Aspasios s. »Steinschneidekunst«.



170 Kopf derselben Athena. (Zu Seite 215.)

Eine Klassifikation der Athenabilder nach dem Prinzip der Gewandung ist angedeutet bei Müller, Archäol. § 370, die Durchführung versucht in der Abhandlung von Bernouilli über die Minervenstatuen, Basel 1867. Auch die Gruppierung nach Prädikaten und Attributen unterliegt einigen Schwierigkeiten, da das Verhältnis beider Merkmale, abgesehen davon, dafs die Extremitäten der Bilder mit dem Beiwerk sehr oft zerstört sind, vielfältig unsicher ist. Im allgemeinen wird die streitbare Kriegerin durch vollständige Bewaffnung und ausschreitende Stellung, durch erhobenen Schild, namentlich aber durch die Bekleidung mit dorischem Chiton mit dem Überschlag (Hemidiploidion), aber ohne Mantel, leicht erkannt; z. B. zwei Dresdener Statuen (bei Clarac pl. 464, 866, 868), die Minerve au collier im Louvre (ebdas. 319, 846), eine sehr bewegte im Vatican (ebdas. 463, 865 = Braun, Vorsch. z. Kunstmyth. 68), eine herculanensische Bronzestatue, welche die Ägis als Schild gebraucht (Braun 67 = Wieseler I, 37). Athena Kranaia ἐσκευασμένη ὡς ἐς μάχην, deren Schild dem der Parthenos des Phidias nachgebildet war, bei Paus. X, 34, 4. Auf Gemmen und Münzen findet sie sich mit Schlangen angreifend und blitzschleudernd (Millin, G. M. 37, 136). Als siegreiche trägt sie die Nike auf der Hand, wie die Parthenos des Phidias und auf der Münze Millin, G. M. 36, 135; auf Vasenbildern fliegt ihr Nike entgegen mit der Siegesbinde. Eine späte Abstraktion erscheint in der Friedenbringerin (νικηφόρος) ebdas. 37, 137, welche die umgekehrte Kriegsfackel auf dem Altare löscht. Weiteres s. »Nike«. — Der friedlichere Charakter, den wohl die meisten Tempelstatuen aufwiesen (vgl. Lucian. dom. 26), zeigt sich in der volleren Gewandung, indem ein Himation entweder nur um die Hüften geschlungen ist und die linke Schulter deckt (Athena Velletri) oder zugleich den ganzen linken Arm einhüllt, wie oben Abb. 168 u. Clarac Musée pl. 467, 879. Der niedergesetzte Schild, namentlich aber der (seltene) Mangel des Helms oder der Ägis (Mus. Chiar. I, 12 u. 14) ist an sich bezeichnend genug; ebenso wenn die Göttin den Helm in der Hand (Wieseler I, 42) hält oder er auf ihrem Schofse oder neben ihr steht (Schöne, Griech. Reliefs N. 91, 92), noch mehr wenn sie den Ölzweig trägt (Millin, G. M. 37, 138). Die Abstraktion der Rednerin auf dem Markte (ἀγοραία, Paus. III, 11, 8) erkennt man in einigen Statuen, namentlich der im Louvre bei Clarac Musée pl. 320, 871, welche die eine Hand auf die Hüfte aufstützt, die andre in demonstrierender Weise vorstreckt und dabei den Kopf mit eigenem Ausdruck neigt. Ein schönes Bild bei Braun, Ant. Marmorwerke Taf. I.

Die Athena ἀρχηγέτις, welche nach Schol. Arist. Av. 515 eine Eule auf der Hand trug, erkennt man in einer Statue, Münzen und kleinen Bronzen, s. Wieseler II, 219; v. Sacken, Wiener Bronzen

Taf. V, 4; auf Vasen Tischbein III, 33; Gerhard, Trinkschalen pl. 13, Mon. Inst. II, 34; vgl. Schöne, Griech. Reliefs N. 87.

Die Werkmeisterin Athena (Ἐργάνη), welche in Sparta einen Tempel hatte (Paus. III, 17, 4), ist in ihrer sichersten Darstellung auf dem Friese am Forum des Nerva als kolossales Reliefbild mit langem Ärmelchiton und sehr breitem Gürtel, dazu einem wallenden Mantel charakterisiert. Die Ägis fehlt; dagegen trägt sie den Helm und hebt den Schild mit der Linken; die rechte Hand mit etwaigem Attribute ist abgebrochen (Braun, Vorschule z. Kunstmyth. Taf 63). Als Ergane erklärt man auch eine von dem Widder getragene Athene mit der Eule auf der Hand, Gemme bei Wieseler II, 225; eine Erzstatuette im Münchener Antiquarium, deren Armhaltung die Spinnerin verrät, s. Lützow, Münchener Ant. Taf. 10, 3; Wiener Bronzen Taf. 9; obwohl kein litterarischer Beleg vorhanden zu sein scheint. Umgekehrt gibt Paus. VI, 26, 2 den Hahn als ihr Attribut an (wegen der Wachsamkeit?), der auf Kunstwerken noch nicht nachgewiesen ist. Eine strenge Charakteristik der Göttin für diese immerhin niedere Sphäre unkriegerischer Handarbeit hat, mit Ausnahme der Weglassung der Ägis, wohl nicht stattgehabt; Abbildung s. »Argonauten« S. 122.

Auf den Beinamen Hygieia als Heilgöttin, welcher Perikles bekanntlich ein ehernes Bild weihte (Plut. Per. 13; Plin. 22, 40; vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 264), bezieht man mehrere Darstellungen, wo Athena die sich an ihr emporringelnde Schlange aus der Schale tränkt, z. B. auf der barberinischen Kandelaberbasis, Braun, Vorsch. z. Kunstmyth. Taf. 69. Neuerdings hat Michaelis in Mitteil. arch. Inst. Athen I, 286 die schöne Kasseler Statue auf diesen Typus zurückgeführt.

Die Kinderpflegerin Athena ist mit dem Mythus des Erichthonios verflochten; s. »Erichthonios«.

Als Erfinderin der Schreibkunst sehen wir Athena voll gerüstet auf zwei Vasenbildern in das Diptychon mit dem Griffel etwas einzeichnend, gegenüber einem erstaunten Mann (Palamedes?), Elite céramogr. I, 77; Mon. Inst. I, 26, 6.

Die musikalische Athena (μουσική auf attischen Inschriften) gab Anlafs zur Benennung der Statue des Demetrios (aus bester Zeit, Brunn, Künstlergesch. I, 256), an welcher nach Plin. 34, 76 »die Schlangen des Gorgoneion beim Anschlage der Zither mit Getön wiederhallten«, was unklar bleibt. Vor Dionysos steht sie in voller Rüstung Zither spielend, bei Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 37. Über ihre Verachtung der Flöte s. »Myron«. Mit Apollon und den Musen vereint finden wir sie erst bei den Römern, Mus. Pio-Clem. IV, 14.

Das hauptsächlichste Attribut der Athena in der Kunst ist die Ägis, nach Starks genauer Beschreibung »eine weiche, zottige, der Ziege entnommene oder mehr schuppenartig gebildete, auf eine Schlange oder ein schlangenartiges Ungeheuer zurückgeführte Tierhaut, ausgestattet meist mit einem Troddelrand züngelnd sich erhebender Schlangen und dem starren, metallenen kleinen Brustschild eines Gorgonenkopfes, als Waffe, aber nicht zum Schlagen oder Stofsen, wohl aber zum Schrecken durch Bewegung geeignet, ein altertümlicher Panzer oder Lederwams, Lederrock (αἰγίς wird mit *lorica* zusammengestellt von Servius ad Verg. Aen. VIII, 435; die Lakedämonier nannten αἰγίς den θώραξ nach Hesych. s. v.), auch die Stelle der Chlamys vertretend, seltener als Schild aufgefafst; sie weist auf Wolkendunkel und heftige Luftbewegung.« Während sie bei Homer Eigentum des Zeus ist, wird sie später und namentlich auf Kunstwerken diesem selten, fast regelmäfsig aber der Athena zugeteilt. Herodot (IV, 189) will dies von der Tracht libyscher Frauen herleiten, welche um ihre Kleidung Ziegenfelle mit Troddeln (θύσανοι) warfen. Das in älteren Kunstdarstellungen grofse und breite Fell, welches meist die ganze Brust nebst der linken Seite deckt und auch über den Rücken herabhängt, wird häufig ringsum mit einem Kranze sich ringelnder Schlangen umgeben, welche als Franzen und Troddeln fungieren, insbesondere bei Palladien; später fällt dies weg und der Ledermantel schrumpft immer mehr zu einem Brustschilde mit zierlich kleinem Gorgonenhaupte zusammen. Bei der Bekämpfung des Enkelados wird die Ägis häufig über den linken Arm hängend als Schild benutzt; bisweilen trägt die Göttin den kleinen Erichthonios darin. Stark, Sächs. Ber. 1864, 196 ff.

Unter den die Göttin betreffenden Mythen ist ein vorzugsweise in der älteren Kunst beliebter Stoff die Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus, vielleicht zunächst nur auf einem sprachlichen Mifsverständnisse (wie so manches im Märchen) des uralt indogermanischen Mythus beruhend, indem ursprünglich Athena auf dem Gipfel des Götterberges unter Donner und Blitz als der klare, entwölkte Himmel erschien (Hymn. Apoll. Pyth. 131 ἐν κορυφῇ mit den Handschriften zu lesen, vgl. Bergk, Jahns Jahrbb. 1860, 302), dann aber in der Volksvorstellung nach lokaler Willkür allmählich anthropomorphisch ausgeschmückt. (Man bemerke namentlich die Schwankung in der Wahl der Geburtshelfer.) Auf einer ganzen Anzahl von älteren Vasenbildern finden wir den Moment der Geburt selbst dargestellt, sowie wahrscheinlich auch auf einem Gemälde des Kleanthes (Strab. 343; Athen. 346) und in einer Gruppe auf der Akropolis Athens (Paus. I, 24, 2: Ἀθηνᾶ τε ἐστὶν ἀνιοῦσα ἐκ τῆς κεφαλῆς τοῦ Διός). Dichterische Beschreibung des Aktes im Hymn. Hom. XXVIII, malerische von Philostr. imag. II, 27.

Wir bringen als Beispiel zur Anschauung ein sehr altes schwarzfiguriges Vasenbild (Abb. 171, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 1) mit steifer Zeichnung, deren Umrisse an geometrische Figuren gemahnen. Zeus sitzt auf einem Thron, dem hinten anstatt der Lehne ein Löwenkopf zum Abschlufs, eine geflügelte Sphinx als Unterstütze dient. Seine Kleidung besteht in einem ziemlich engen Chiton und übergehängter Chlamys; in der Rechten hält er den Blitz, die Linke gestikuliert zu seiner Rede. Aus seinem unbedeckten Haupte springt Athena soeben hervor, mit Schild und Speer bewaffnet, anderwärts auch παῖδ' ἀίδηλον, d. h. allein, ohne fremde Hilfe) oder durch Hermes (wie im Tempel der Chalkioikos auf einem alten Bildwerke, Paus. III, 17, 3 nach Philodemos Zeugnis: καὶ τῶν ἀρχαίων τινὲς δημιουργῶν τοῦτον [τὸν Ἑρμῆν] παρέρποντα τῷ Διῒ ποιοῦσι πέλεκυν ἔχοντα καθάπερ ἐν τῷ τῆς Χαλκιοίκου) oder durch Prometheus (Apollod. I, 3, 6) ersetzt wird. In jüngeren Bildern finden sich gröfsere Götterversammlungen: Artemis und Nike, auch Hera und Poseidon, ja selbst Herakles kommt vor. Daneben wird sowohl der Moment vor der Geburt dargestellt, wie auch nach derselben, wo Athena schon auf des Vaters



171 Geburt der Athena.

mit dem Helm (Schol. Apoll. Rhod. IV, 1310 πρῶτος Στησίχορος ἔφη σὺν ὅπλοις ἐκ τῆς τοῦ Διὸς κεφαλῆς ἀναπηδῆσαι τὴν Ἀθηνᾶν). Vor Zeus steht Eileithyia mit der für sie charakteristischen Handbewegung (vgl. Münze von Aigion, Wieseler, Alte Denkm. II, 729) des Lösens, Entbindens. Hinter ihr steht Ares gerüstet und mit dem Gorgonenschilde (s. »Medusa«). Auf der andern Seite finden wir Apollon, der das frohe Ereignis mit seinem Zitherspiel begleitet, und den fast regelmäfsig anwesenden Hermes, kenntlich an Flügelstiefeln, Chlamys und Kappe. Auffallend ist die Abwesenheit des Hephästos, der schon bei Pindar (Ol. 7, 35 Ἁφαίστου τέχναισιν) durch den Hammerschlag die Geburt fördert, jedoch trotzdem nicht selten fehlt (bei Hom. E 880 αὐτὸς ἐγείναο

Schofs sitzt. Nachweisungen und Abbildungen bei Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 3—20; Elite céramogr. I, 54—66.

Von der Komposition des Phidias, welcher im östlichen Giebelfelde des Parthenon die Geburt der Athena darstellte (Paus. I, 24, 5 sagt nur dies: ἐς δὲ τὸν ναὸν ἐσιοῦσιν, ὁπόσα ἐν τοῖς καλουμένοις ἀετοῖς κεῖται, πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν), sind nur Bruchstücke der seitlichen Figurengruppen (und vielleicht der Torso des Hephästos) übrig geblieben, über welche unter »Parthenon« gehandelt wird. Über die Vorstellung des Hauptaktes in der Mitte sind die verschiedensten Vermutungen aufgestellt, auch zahlreiche Rekonstruktionsversuche von Archäologen und Künstlern gemacht worden, welche

R. Schneider in Abhandl. des Wiener archäol. epigr. Seminars 1880, I bespricht. Ein in Madrid gefundener Marmorcylinder, römisches Puteal, besser runder Altar genannt, enthält ein ziemlich hohes Relief (Abb. 172, nach Schneider a. a. O. Taf. I, 1), und zeigt rund umlaufend in 0,62 m hohen Figuren eine wenigstens zum Teil hierher bezügliche Darstellung. Den Mittelpunkt der Gruppe links bildet der thronende Zeus, im Profil nach rechts gewandt; er hat das Himation um den Unterleib und den linken Oberarm geschlagen und hält in der erhobenen Linken das Scepter, in der gesenkten Rechten den Blitz. Er schaut die Athena an, welche mit umgewendetem Gesichte von ihm fortzueilen im Begriff steht, während ihr die geflügelte Nike den Siegeskranz entgegenträgt. Athena ist mit dem langen, übergeschlagenen und gegürteten Chiton bekleidet; gerüstet mit dem niedrigen attischen Helme, der Ägis und dem grofsen ovalen Schilde. Nike trägt einen ärmellosen, umgeschlagenen und geschlitzten Chiton, aus dessen unterem Schlitz die nackten Beine bei der Flugbewegung sichtbar werden. Hinter Zeus' Throne eilt ein nackter Jüngling mit kurzgeschornem Haar, die Chlamys um den linken Arm gewickelt, worin er ein zweischneidiges Beil trägt, voll Erstaunen und Schrecken davon: Hephästos oder (wegen seiner Bartlosigkeit und jugendlichen Gestalt, nach Schneider) Prometheus, welcher bei Apollod. I, 3, 6 wahrscheinlich nach athenischer Sage als Geburtshelfer erscheint. Ihm sind die drei Frauen zugewandt, welche auf der rechten Seite der Abbildung die Fortsetzung des Reliefs bilden; die drei schicksalspinnenden Moiren. Diese Deutung wird aufser Zweifel gesetzt durch eine genaue, besser erhaltene Replik derselben, jetzt in Schlofs Tegel, welche in Rom selbst gefunden ist (Abbildung Wieseler, Alte Denkm. II, 922, besser bei Schneider a. a. O. Taf. I, 4). Die auf dem Felsen sitzende Klotho spinnt den Lebensfaden, die mittlere, Lachesis, zieht mit abgewandtem Gesichte aus einem Bündel von drei Lostäfelchen eins heraus, die letzte Atropos (deren Attribute auf beiden Reliefs beschädigt sind) »führte wahrscheinlich den Griffel in der einen Hand und ritzte auf einem Täfelchen, das sie in der linken hielt, den von ihren Schwestern verkündeten Schicksalsspruch ein«. Obwohl nun diese ganze Symbolisierung, insbesondere das spezifisch italische Los-Ziehen, die Zusammenstellung des Reliefs (welche auch dem Gedanken nach ziemlich ungeschickt ist) in römische Zeit verweist, so wird doch die linkerseits dargestellte Geburt der Athena schwerlich erst spät erfunden sein. Eine Wiederholung der Gruppe, bestehend aus den Figuren des Zeus und des Hephästos-Prometheus, ist ebenfalls aus Rom nach Tegel gekommen und schon von Winckelmann, Mon. ined. II und zwar auch auf den der Geburt vorausgehenden Moment gedeutet worden. Dazu kommt,



172 Geburt der Athena und drei Parzen.



173 Athena einen Giganten niederstoſsend. (Zu Seite 221.)

dafs die bewegt ausschreitende Athena ganz so auf athenischen Kupfermünzen der Kaiserzeit und auf einer in Athen befindlichen Marmorvase (Arch. Ztg. 1874 Taf. 8) in derselben Stellung erscheint, welche wenig variiert in Statuen, Reliefs und Münzen wiederkehrt. Hiernach hält Schneider sich berechtigt, in den Figuren der linken Seite des Madrider Reliefs das allgemeine Motiv der Mittelgruppe des Westgiebels des Parthenon wiedergefunden und damit die Art und Weise festgestellt zu haben, in welcher Phidias die barocke Auffassung der alten Vasenmaler vermieden und an ihre Stelle den erhabenen Gedanken einer bei ihrer Geburt vom Siege gekrönten Gottheit gesetzt hatte. (Diese Schlufsfolgerung hält Brunn aus Gründen des Stiles der Figuren für unzulässig; nach mündlicher Mitteilung.)

Den Kampf gegen die Giganten (über deren Gestalt s. »Giganten«) finden wir in älterer Zeit auf Metopen von Selinus und an dem Peplos der archaisierenden Dresdener Statue (s. »Bildhauerkunst, archaische«), ferner auf vielen Vasenbildern. Auf den Skulpturen packt die Göttin den schon in die Knie gesunkenen Gegner gewöhnlich mit der linken Hand, während sie ihm mit dem Schwerte den Todesstofs versetzt. Auf den Vasen dagegen rennt sie ihn mit der Lanze nieder. So auf der schwarzfigurigen Amphora (Abb. 173, nach Elite céramogr. I, 8), welche eine vorzüglich schöne Gruppierung darbietet. Der vollständig als Hoplit gerüstete Gigant trägt auf dem Schilde das häufige Abzeichen der drei laufenden Beine (in der Münzkunde *triquetra* genannt und irrig auf Sicilien bezogen) und wird als Enkelados durch die Inschrift bezeichnet, wie öfters (selten Pallas), welchem sie aber entgegen der schriftlichen Überlieferung (Paus. VIII, 47, 1) nicht zu Wagen, sondern zu Fufs entgegengetreten ist, und zwar gerüstet mit Helm, Schlangenägis und Lanze. »In den Lüften kämpft zugleich die Eule gegen einen Falken«, erklärte man früher; nach Wieseler (zu II, 229) wird aber die ruhig sitzende Eule besser nur als Attribut der Athena gefafst, der Vogel aber als Sieg für sie oder Unglück für den Giganten bedeutend.

Der friedlichere Streit mit Poseidon über die Herrschaft in Attika, welcher am Westgiebel des Parthenon (s. Art.) und auf einem andern gröfseren Weihgeschenke auf der Akropolis (Paus. I, 24, 3) dargestellt war, findet sich nur auf einigen Münzen (Wieseler, zu II, 234) und geschnittenen Steinen. Ein älteres Vasenbild Elite céramogr. I, 78 zeigt die beiden Gottheiten freundlich einander gegenüberstehend.

Übrigens kommt Athena in vielen andern Mythen als Nebenperson oder mithandelnd vor, namentlich bei dem von ihr beschützten Herakles, im Parisurteil, bei Marsyas u. a. m. [Bm]

Athenodoros s. Agesandros.

Athleten. Das Wort ἀθλητής, welches ursprünglich jeden Teilnehmer an öffentlichen Wettkämpfen, ohne Rücksicht auf die Art derselben, bezeichnet, ist schon früh auf die gymnastischen Kampfspiele allein beschränkt worden; der Begriff unterscheidet sich durch diese Einschränkung von dem allgemeinen ἀγωνιστής, womit jeder Teilnehmer an einem Agon überhaupt bezeichnet wird (Pollux III, 143). Die Anwendung des Wortes erlitt aber mit der Zeit noch eine weitere Einschränkung, welche in direktem Zusammenhang steht mit den Veränderungen, welche die gymnastische Agonistik selbst im Laufe der Jahrhunderte erfuhr (vgl. »Gymnastik«). Die steigende Bedeutung der grofsen nationalen Festspiele, wodurch der Ruhm des Sieges in diesen Spielen eine immer mehr erstrebte und vielbeneidete Ehre wurde, brachte es mit sich, dafs zahlreiche Jünglinge und Männer sich durch eifrige Übungen in den Hauptkampfarten längere Zeit vorher schon auf den Wettkampf vorbereiteten und ihrer möglichst harmonischen gymnastischen Ausbildung einen grofsen Teil ihrer Mufse widmeten. Dies führte je mehr und mehr dazu, dafs viele aus dieser gymnastischen Thätigkeit und der Teilnahme an den Spielen geradezu eine Lebensaufgabe, einen Beruf machten; und indem sie, oft schon von früher Jugend an, ihre ganze Lebensweise nach diesem Gesichtspunkt regelten, nichts andres trieben, als eben jene bei den Kampfspielen vertretenen gymnastischen Übungen, brachten sie es natürlich auf eine verhältnismäfsig weit höhere Stufe kunstmäfsiger Gymnastik als solche, welche nur nebenbei, zur Unterhaltung und zur Kräftigung des Körpers, derartige Übungen vornahmen. Diese berufsmäfsigen Turner, welche von Festspiel zu Festspiel zogen, überall durch ihre Kunstfertigkeit sich Ruhm, Ehren und auch materielle Vorteile aller Art erwarben, sind die eigentlichen Athleten: bewundert von der Menge, welche sich durch ihre Kraft- und Gewandtheitsproben blenden liefs, von verständigen Männern aber als ein bedenklicher Krebsschaden betrachtet, weil die Kriegstüchtigkeit, die Beschäftigung mit edleren geistigen Interessen, unter dieser rein auf Ausbildung bestimmter körperlicher Fertigkeiten gerichteten, berufsmäfsigen und daher banausischen Gymnastik litt. So kam es, dafs trotz all der äufseren Ehren, welche den Athleten zu Teil wurden, doch ein gewisser Makel an dem Stande haftete, und wesentlich Leute aus niederem Stande und ohne geistige Bildung sich zu Athleten ausbildeten (vgl. Eurip. bei Ath. X, p. 413 C).

Der Unterricht der Athleten lag wesentlich in der Hand eines Fachlehrers, welcher γυμναστής hiefs und sich ursprünglich vom Turnlehrer der Knaben, παιδοτρίβης, unterscheidet, ein Unterschied, der sich

freilich mit der Zeit mehr und mehr verwischte. Daneben hat auch der kunstmäfsige Einreiber, der ἀλείπτης, seinen Anteil am Unterricht, obgleich dessen Hauptbedeutung mehr mit der diätetischen Ausbildung des Athleten zusammenhängt. Die Übungen, welche im Gymnasion (s. »Gymnasion«) stattfanden, hatten zwar zu ihrer Grundlage dieselben turnerischen Kampfweisen, welche überhaupt zur alten Gymnastik und Palästrik gehören, wurden aber selbstverständlich in viel strengerer und schärferer Weise betrieben, als es beim gewöhnlichen Turnunterricht der Fall zu sein pflegte, indem namentlich auf kunstmäfsige Erhöhung der Muskelkraft und auf Erzielung möglichst hoher Ausdauer im Ertragen derartiger körperlicher Anstrengungen Bedacht genommen wurde. Es fand daher auch, ähnlich wie heutzutage bei den Jockeys, eine Art Trainierung der für die Kampfspiele sich vorbereitenden Athleten statt, welche namentlich in einer ganz bestimmten Diät sich äufserte; die Athleten genossen vornehmlich trockene, feste Substanzen, besonders viel Fleisch und Brot, beides aber getrennt; Wein nur wenig, manche Speisen waren ihnen ganz verboten. Der ἀλείπτης, der in seiner ärztlichen Eigenschaft wohl auch den Namen ἰατραλείπτης führte, wachte über genaueste Ausführung dieser Diät, welche im allgemeinen wohl auf den gleichen Grundsätzen beruhte, sonst aber einem jeden nach seiner Individualität und Körperkonstitution eigens vorgeschrieben werden mochte. Als besonders unangenehm galt die sog. Zwangsdiät, die ἀναγκοφαγία, welcher sich die Athleten namentlich in den letzten Monaten vor dem Kampfe unterwerfen mufsten: dieselbe bestand in einer methodischen Steigerung der Quantität der genossenen Speisen, welche schliefslich zu ganz abnorm grofsen Portionen führte (vgl. z. B. Arist. Eth. Nicom. II, 5 p. 1106 b, 1). Dadurch erreichte der Athlet allerdings eine sehr beträchtliche Muskelkraft und ein aufserordentlich bedeutendes körperliches Gewicht, welches bei manchen Kämpfen von Einflufs war; aber selbstverständlich brachte diese Lebensweise und die dadurch hervorgerufene Körperfülle auch die Gefahr eines Schlagflusses und anderer Krankheitsanfälle mit sich, weshalb auch die Athleten für alle andern körperlichen Anstrengungen als diejenigen, zu denen sie sich ausgebildet, als untauglich und namentlich als durchaus ungeeignet zum Ertragen der Strapazen und Entbehrungen des Kriegsdienstes galten.

Die geringe Achtung, welche namentlich Leute von Bildung und die Schriftsteller, zumal die Philosophen, dem Stand und der Thätigkeit der Athleten zollten, wurde für diese aufgewogen durch die oft ganz mafslose Bewunderung der Menge, die grofsen Ehren, welche ihnen von vielen Seiten gespendet wurden, und die damit in der Regel verbundenen pekuniären Vorteile. Denn diejenigen, welche in den nationalen, namentlich in den olympischen Spielen den Sieg davongetragen hatten, galten als der Stolz und die Ehre ihrer Vaterstadt, in welche sie einen feierlichen Einzug hielten, freudig begrüfst von der gesamten Bürgerschaft; Festmahle, Siegeshymnen verherrlichten ihre Rückkehr; Geldgeschenke, Speisung im Prytaneion, die Ehre der Proedrie u. dergl. m. sicherten ihre Existenz auch für die Folgezeit, und noch den späten Geschlechtern verkündigte die im Hain der Altis zu Olympia aufgestellte Statue Namen, Geschlecht und Heimat des glücklichen Siegers.

In Rom fand die Athletik erst spät von Griechenland her Eingang. Zwar fallen die ersten in Rom gesehenen Athletenkämpfe schon um das Jahr 186 v. Chr., wo M. Fulvius Nobilior solche mit griechischen Athleten veranstaltete; aber dieser Vorgang blieb zunächst noch ohne Nachfolge; und auch in den letzten Zeiten der Republik, wo derartige Kämpfe sich häufiger wiederholten, konnte das römische Publikum denselben noch keinen rechten Geschmack abgewinnen. Die Vorliebe dafür begann erst in der Kaiserzeit, als man Athletenkämpfe zum Bestandteil regelmäfsig wiederkehrender Festspiele machte: so bei den von Augustus gestifteten aktischen Spielen in Nikopolis und bei den Spielen, welche der römische Senat in Rom selbst seit dem Jahre 28 v. Chr. alle vier Jahre während der Regierung des Augustus veranstaltete. Die Beliebtheit, in welche die athletischen Kämpfe dadurch mehr und mehr kamen, wurde noch gesteigert durch die Förderung, welche dieselben durch Nero und Domitian erfuhren, von denen jener die gymnischen Kämpfe zu einem Bestandteile der von ihm gestifteten, aber freilich mit seinem Tode auch wieder eingehenden Neroneen machte, während letzterer die berühmten kapitolinischen Agone, welche für den Westen die Bedeutung der olympischen Spiele ersetzen sollten, einführte, bei denen die Athletik ebenfalls eine wichtige Rolle spielte. Erst von da ab kann man die Athletik als in Italien eingebürgert betrachten. Der echte Römersinn von alter Art hat sich freilich niemals mit diesen Kämpfen befreunden können. Es war weniger die Kampfart an sich, welche bei ihm Abneigung erweckte; vielmehr waren Faustkämpfe in Italien schon lange heimisch und öffentliche Faustkämpfe beim grofsen Publikum von jeher gerne gesehen. Aber beim Römer erregte zunächst schon die beim griechischen Gymnasten unerläfsliche Nacktheit Schicklichkeitsbedenken; sodann aber bewirkte die Unbrauchbarkeit der athletisch Geübten für den Kriegsdienst, das nach Ansicht der Römer von altem Schrot und Korn müfsiggängerische Herumtreiben in Ringschulen und Turnplätzen, ernstliches Mifstrauen gegen alle solche turnerische Bestrebungen,

um so mehr, wenn sie berufsmäſsig ausgeübt wurden, wie das bei der Athletik, als die Römer sie kennen lernten, der Fall war. Diese Opposition dauerte auch unter den Kaisern noch fort; und damit hängt es denn auch zusammen, daſs auch später noch die Athleten der bei weitem gröſseren Mehrzahl nach Griechen waren, und römische Bürger sich nur ganz ausnahmsweise zu diesem Gewerbe hergaben. Das hinderte freilich nicht, daſs vornehme Leute und selbst Damen, das Beispiel der Kaiser, zumal des Nero und Domitian, nachäffend, für die Athleten und ihre Kunst enthusiasmiert waren und sogar selbst an den mannigfaltigen gymnastischen Übungen teilnahmen, wenn auch in der Regel nur als Dilettanten



174 Athleten. Mosaik aus den Thermen des Caracalla. (Zu Seite 224.)

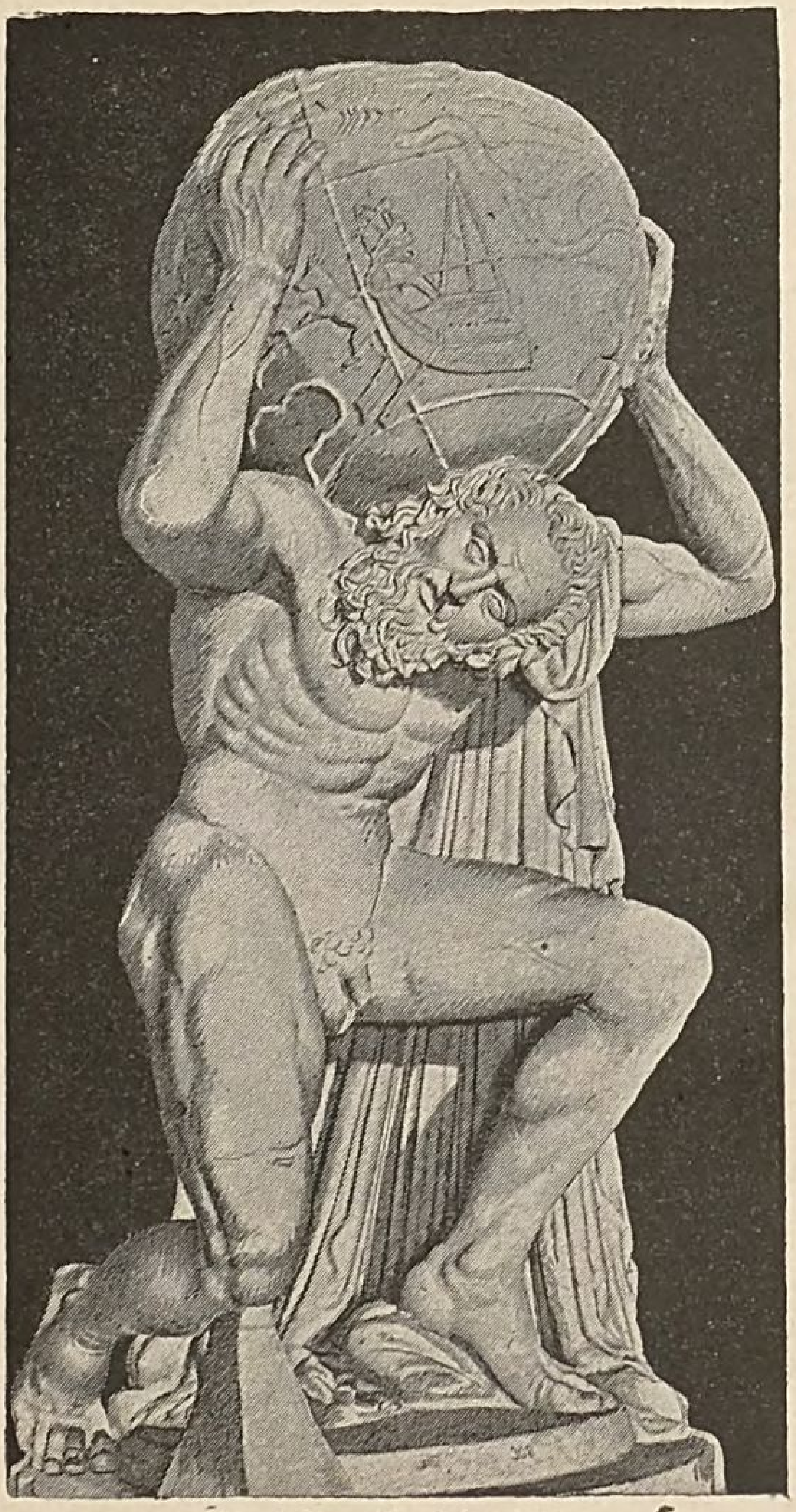
und ohne in öffentlichen Kämpfen mit den errungenen Fertigkeiten zu prunken. Auch waren die Ehren, welche berühmte Athleten genossen, in der römischen Kaiserzeit nicht nur nicht geringer, als in Griechenland, sondern vielfach noch bedeutender; die Athleten unterschieden sich hierdurch wesentlich von dem immer als ehrlos geltenden Stande der Gladiatoren oder selbst der Schauspieler. Nichts kann deutlicher die wichtige Rolle, welche jene gemästeten Klopffechter im Leben der vornehmen Gesellschaft des kaiserlichen Roms im 3. Jahrhundert spielten, uns vor Augen bringen, als das heut im Lateran befindliche grofse Mosaik der Caracalla-Thermen in Rom, wo die berühmtesten Athleten der damaligen Zeit naturgetreu porträtiert sind, mit all der abschreckenden Häfslichkeit, welche diese plumpen Gesellen mit ihren aufgedunsenen, nichts als tierisch-stumpfe Rohheit verratenden Gesichtern zur Schau tragen. Eine Probe davon gibt hier Abb. 174 nach einer Photographie.

Litteratur: Hermann, Griech. Privataltertümer S. 341 ff. u. 466 f., wo die Spezialschriften angeführt sind; M. Planck, Artikel »Athletae« bei Pauly, Realencyklopädie 2. Aufl. I, 1992 ff.; E. Saglio, Artikel »Athleta« bei Daremberg, Dict. des antiquités I, 515 ff.; Friedländer, Darstellungen a. d. Sittengesch. Roms 5. Aufl. II, 433 ff. [Bl]

Atlas, der den Himmel tragende Titan. Man kann gespannt sein, wie sich Homer ihn vorstellte, von dem er sagt α 52: ὀλοόφρων, ὅστε θαλάσσης πάσης βένθεα οἶδεν, ἔχει δέ τε κίονας αὐτὸς μακράς, αἳ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν, was unbedingt heifst: er hält oder trägt die Säulen, das Gebälk, welches den Himmel gewissermafsen als Oberstock von der Erde trennt und ihn hindert, auf sie herabzustürzen. Der Meeresdämon, den die ersten der angeführten Worte deutlich bezeichnen, ist aber zu diesem Geschäft des »Trägers« (Ἄτλας = ἀτάλαντος, intensiv, fast identisch mit Τάνταλος, der auch den Himmel zu tragen scheint) gekommen, weil für den Griechen das Himmelsgewölbe auf dem Meere selber ruht, welches überall im Lande und an der Küste als letzter Horizont gedacht werden mufste, wobei die Säulen nur ein vermittelnder Ausdruck sind, der eigentlich den Träger überflüssig erscheinen läfst. Geographische Reflexion mischt sich hier mit der Volksvorstellung unvollkommen, während nach letzterer (die Hesiod Th. 58 am schlichtesten wiedergibt: Ἄτλας δ' οὐρανὸν εὐρὺν ἔχει κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης) das Gewölbe einfach auf des Riesen Haupt lastet. Der Homerische Notbehelf der Säulen wurde von jüngeren Dichtern ohne Rücksicht auf Vorstellbarkeit weitergebildet, bis allmählich philosophische Spekulation, vielleicht auch Mifsverständnis des Homer, dahin führte, dem Atlas aufser dem Himmel auch noch die Erde aufzubürden, also das Universum, dessen Kugelform dabei für die Versinnlichung des Aktes förderlich war. (Zum Teil abweichende Ansichten bei Welcker, Griech. Götterl. I, 746; Gerhard, Ges. Abhandl. I, 37.) Ein direktes Zeugnis über die älteste Kunstbildung, am Kasten des Kypselos bei Paus. V, 18, 1 Ἄτλας δὲ ἐπὶ μὲν τῶν ὤμων κατὰ τὰ λεγόμενα οὐρανόν τε ἀνέχει καὶ γῆν (vgl. V, 11, 2) läfst sich bei unbefangener Prüfung wohl nur so verstehen, dafs Pausanias die gewöhnliche Darstellung unserer Vasen und Spiegel sah, wo Atlas mit Kopf und Händen oder mit den Schultern ein Kugelsegment stützt, vielleicht so, wie die nach ihm benannten Riesen ein Tempelgebälk. Weiteres darüber s. »Hesperiden«. Die in Olympia gefundene Metope des Zeustempels, welche Paus. V, 10, 2 mit einem Worte ungenau erwähnt (Ἡρακλῆς Ἄτλαντος τὸ φόρημα ἐκδέχεσθαι μέλλων), zeigt Herakles in Profilstellung nackt mit vorgeneigtem Kopfe, auf welchem ein zusammengelegtes Polster liegt, daneben den rechten Arm parallel erhoben, um mit der Hand die Himmelslast zu stützen. Von letzterer aber erblickt der Beschauer nichts; das vorspringende Tempelgebälk selbst tritt an ihre Stelle. Hinter ihm steht langbekleidet im ärmellosen Doppelchiton eine Hesperide, in Erstaunen die Rechte erhebend; vor den Helden aber tritt Atlas, bärtig und nackt, hin, in der Hand drei Äpfel ihm darreichend. In dem Polster (σπεῖρα), welches Herakles als Unterlage der Last auf dem Kopfe trägt, liegt übrigens der Beweis, dafs der Künstler nicht an den skurrilen Scherz bei Apollod. II, 5, 11, 11 (der auch eher der Komödie oder dem Satyrspiel, als dem ernsten Epos zu entstammen scheint) gedacht haben kann, allerdings aber die Aufnahme der Himmelslast für kurze Zeit als die eigentliche Kraftleistung des Helden angesehen hat. Als volle Himmelskugel erscheint die Last des Atlas erst in der durch die darauf gebildeten Zodiakalzeichen berühmten Farnesischen Statue in Neapel (Abb. 175, nach Photographie), deren vortreffliche Erhaltung fast einzig dasteht. Die Mühsal des Riesen ist ebenso schön ausgedrückt, wie der nur auf der linken Schulter aufliegende Mantel zusammen mit der Körperstellung zum architektonischen Aufbau der Gruppe geschickt benutzt ist. — In Auffassung etwas verschieden ist die restaurierte Statue in Villa Albani (Abbildung Wieseler, Alte Denkm. II, 823), welche auf Schultern und Händen eine grofse Scheibe in Diskusform hebt, von der noch die Bilder der Jungfrau und der Wage, dazwischen Phosphoros und Hesperos, jener mit erhobener, dieser mit gesenkter Fackel, in flatternder Chlamys schwebend, erhalten sind. Atlas trägt auf einem Vasenbilde das Kugelsegment des Himmels, mit Zodiakalband und Sternen; ihm gegenüber eine Sphinx auf niederer Säule, welche mit ihm astronomisches Gespräch zu pflegen scheint; Wieseler II, 824.

Ein sehr altertümliches Vasenbild ebdas. 825 zeigt ihn in gleicher Haltung, hinter ihm eine Schlange, vor ihm Prometheus an eine Säule gefesselt, dem ein Adler die Leber aushackt. — Die Vorstellung einer Gemme, wo Atlas neben dem sitzenden Herakles in gleicher Stellung eine sichelförmige Wölbung über dem Haupte hält (Wieseler a. a. O. 826), kann als einzelnstehende Seltsamkeit nichts gegen die Mehrzahl der Monumente beweisen. [Bm]

Attis. Zu dem ursprünglich phrygischen, ungriechischen Kultus der grofsen Göttermutter, über welche unter »Kybele« weiter gehandelt wird, gehört der Mythus von Attis oder Atys, dessen verhältnismäfsig frühe Aneignung durch die Griechen durch die schöne Legende bei Herodot I, 35—45 bezeugt wird (s. darüber Baumeister, De Atye et Adrasto Lips. 1860), der aber erst in der späteren Römerzeit zu einem ebenso mystisch dunklen, wie weitverbreiteten Götterdienste Anlafs gab. Indem wir die von Pausanias VII, 17 und Arnobius adv. nat. V, 5 variierte Erzählung als bekannt voraussetzen und in Betreff der physischen Deutung des Mythus nur auf die Parallele mit Adonis hinweisen (die Fabel vom geplatzten Baume ist beiden gemein, Apollod. III, 14, 4, 3), müssen wir gestehen, dafs die spätere Ausbildung der Beziehungen auf Menschenschicksal in den Geheimdiensten in ihrem Zusammenhange, sowie die Verwendung der Attisfigur auf zahlreichen Grabsteinen näherer Aufklärung noch harrt. Die Verstümmelung des Attis als Personifikation des Winters gefafst (sogar zwischen die Genien der anderen Jahreszeiten gestellt), seine Beziehung auf den Wechsel im Naturleben überhaupt, auf den Todesschlaf, aus welchem das Erwachen erhofft wird, ist eine der mancherlei symbolisch ausgedrückten Ahnungen des absterbenden Heidentumes, welche uns nur in ausdrucksvollen Bildnissen überliefert vorliegen.



175 Atlas. (Zu Seite 224.)

Als ausgebildetes Muster des gewöhnlichen Typus stellen wir voran die Pariser Statue (Abb. 176, nach Clarac Musée pl. 396 C, 664 J), welche den in wilder Verzückung tanzenden Attis als Vorbild seiner eigenen Priester darstellt. Er steht auf den Zehenspitzen mit begeistert emporgerichtetem Haupte und wirbelt sich in fliegender Bewegung (wie heute noch die tanzenden Derwische des Orients) um sich selbst, wobei sein Gewand scheinbar zufällig, doch mit geschickter Motivierung des Künstlers, am Bauche auseinander flatternd die abnorme Körperbildung des weibischen Eunuchen zeigt. Die Formen des ganzen Körpers sind voll und mit Fettlagen erhöht, so dafs sie unter der eigentümlich geschlitzten und wieder geknöpften asiatischen Hose, welche mit dem übrigen Gewande aus einem Stücke besteht, herausquellen zu wollen scheinen. Man wird gestehen müssen, dafs das Widerliche der ganzen Erscheinung von dem Künstler möglichst gemildert worden ist. Anderswo trägt Attis anstatt dieses Kostüms eine ganz kurze Jäger- und Hirtentracht, dazu aber fast regelmäfsig die phrygische Mütze, wie sie auch Paris und Ganymedes eigen ist. Diese Form ist stereotyp in den ruhigen Darstellungen, wo er als Folger und Priester der grofsen Göttin erscheint; insbesondere auch auf den Grabsteinen, die mehrfach in Deutschland gefunden sind, ferner auf kleinen Denkmälern, wie Thonlampen u. a. Vgl. Haackh, Verhandl. der Stuttgarter Philol.-Vers. 176 bis 186; Urlichs, Rhein. Jahrb. Heft 23, 49. Auf den Grabmälern bezeichnet ihn das Pedum oder der Bogen als Hirten oder Jäger, indem man ihn vielleicht mit Adonis oder Endymion näher vereinigen wollte. Noch auffallender ist ebendaselbst seine Verdoppelung, für welche Haackh a. a. O. Parallelen in den Dioskuren, der Romulussage u. a. findet.

Als eine bis jetzt noch einzige Ausnahme steht aber ein halblebensgrofser Kopf von Marmor da, welcher in dem grofsen Metroon von Ostia 1867 gefunden wurde und im Lateran bewahrt wird (Abb. 177, nach Mon. Inst. VIII, 60, 4). Ohne den Fundort

würde man nicht sogleich an Attis denken, da äufsere Kennzeichen fehlen. Das wallende Haupthaar könnte an den Alexander des Capitols, früher *Sol oriens* genannt (s. oben S. 40), erinnern, wenn nicht zugleich mit diesem Kopfe ein Sol mit sieben Strahlen gefunden wäre. Aber auch Attis ist ja als Sonnenjüngling zu denken in der Freudenzeit des Jahres und seines Festes; er braucht nicht immer winterlich verhüllt zu sein, wenngleich auch hier Melancholie und sehnsüchtiges Hinschwinden seine Signa-



177 Attis. (Zu Seite 225.)

tur ist. Die üppige Fülle des ihn umwallenden Haares aber ist auch mythisch begründet bei Arnobius adv. nat. V, 7, wo Zeus gewährt *ne corpus ejus putrescat, crescant ut comae semper, digitorum ut minimissimus vivat et perpetuo solus agitetur e motu.* (Eine von Zoega bass. I, 103 angeführte Inschrift besagt auch von einer Priesterin: *Attini comam inauravit,* woraus auf langes Haar als bedeutsame Eigenschaft zu schliefsen.) Dieser bisher übersehene Zug ist dem Künstler zum leitenden Motiv geworden. Sollte etwa auch in dem gewöhnlich als Hispania gedeuteten Kopfe bei Wieseler, Alte Denkm. II, 970, welchen der Herausgeber schon als einen Sonnengott ansprechen möchte, ein verklärter Attis stecken? Dafs der Kreis der Attisbildungen noch nicht vollständig bekannt ist, zeigt auch eine liegende Statue (Mon. Inst. IX, 8a, 2) von weichlichen Formen, das langgelockte Haupt mit einem Früchtekranz umzogen, darüber die phrygische Mütze, aus der vier Strahlen hervorstehen; in der Rechten Früchte und Ähren, das Pedum in der linken Hand, den Arm gestützt auf eine bärtige Büste (Zeus?). Hier scheint der Jahresgott dargestellt. [Bm]

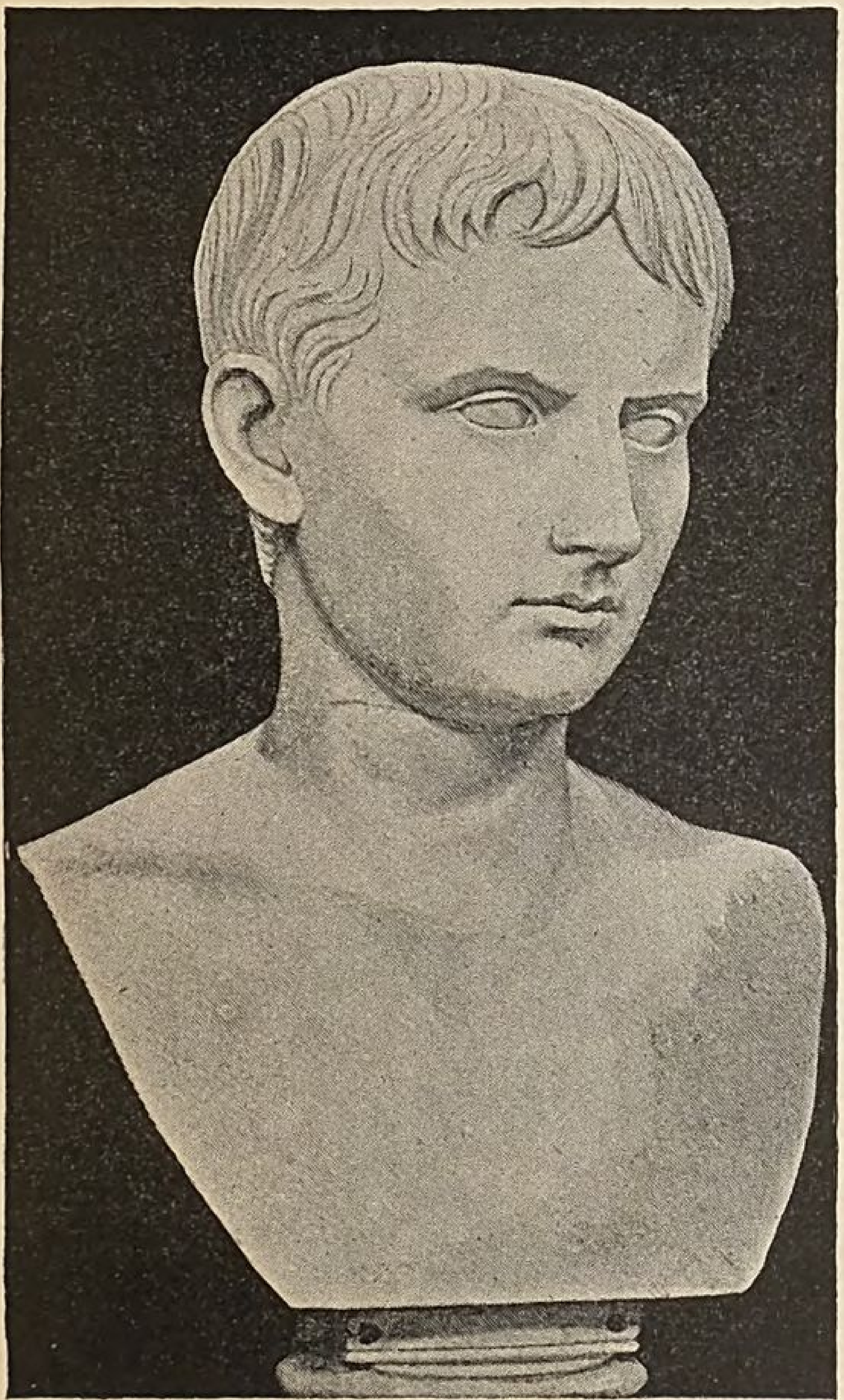


176 Attis. (Zu Seite 225.)

Augustus nebst seiner Familie und seine Nachfolger bis zum Aussterben des Hauses mit Nero.

Die antiken Berichte über das Äufsere des Augustus wissen von seiner gewinnenden Erscheinung, der bis zum Alter die Anmut verblieben ist. Die grofse Ruhe der Mienen, die sich auch im Gespräch nicht verlor, die durchdringende Schärfe und der leuchtende Blick seiner hellen Augen gaben dem Gesichte seinen Ausdruck; hellblondes Haar, auf dessen Pflege er wenig Sorgfalt verwandte, zusammengewachsene Augenbrauen, eine stark gewölbte Nase vereinigten sich hiermit. Von Gestalt nicht grofs — nur wenig über fünf Fufs — war ihm eine gute Ebenmäfsigkeit der Glieder, welche ihn eher schlank erscheinen liefs. (Sueton. Octav 79: *Forma fuit eximia, et per omnis aetatis gradus venustissima; quamquam et omnis lenocinii negligens, et in capite comendo tam incuriosus, ut raptim compluribus simul tonsoribus operam daret ac modo tonderet modo raderet barbam, eoque ipso*

tempore aut legeret aliquid, aut etiam scriberet. Vultu erat, vel in sermone, vel tacitus, adeo tranquillo serenoque, ut quidam e primoribus Galliarum confessus sit inter suos, eo se inhibitum ac remollitum, quo minus, ut destinarat, in transitu Alpium per simulationem colloquii propius admissus, in praecipitium propelleret. Oculos habuit claros ac nitidos, quibus etiam existimari voluit inesse quiddam divini vigoris; gaudebatque, si quis sibi acrius intuenti, quasi ad fulgorem solis, vultum summitteret. — Capillum leniter inflexum et sufflavum, supercilia conjuncta, mediocres aures,



179 Augustus, jugendlich.

nasum et a summo eminentiorem, et ab imo deductiorem, colorem inter aquilum candidumque, staturam brevem (quam tamen Julius Marathus libertus, in memoria ejus, quinque pedum et dodrantis fuisse tradit), sed quae commoditate et aequitate membrorum occuleretur, ut nonnisi ex comparatione adstantis alicujus procerioris intelligi posset.

Aus den zahlreichen Münzbildern mit Augustus' Porträt, die je nach dem Prägort sehr verschieden ausfallen mufsten, ist hier ausgewählt eine Goldmünze (Abb. 178, nach Cohen, Description des monnaies frappées sous l'empire romain I[1], 49 N. 59 pl. IV) mit dem Kopf des jungen Cäsar im Profil; die treffliche Arbeit sticht scharf ab von den Münzstempeln auf den spätesten Denaren der Republik. Der Anfang des Prinzipats bezeichnet zugleich eine neue Kunstepoche in Rom, die man mit Recht eine höfische genannt hat. Um Idealaufgaben handelt es sich darin weniger, zumeist um das Porträt, und gerade hierin zeigen auch die



178



180 Augustus, mit Bürgerkrone. (Zu Seite 228.)

Bildnisse des Augustus und der Augusteischen Zeit, wenigstens in den Marmorwerken, einen erheblichen Abstand von denjenigen aus der Zeit der nächstfolgenden Herrscher.

Unter den Bildnissen des Augustus in Marmor ist von besonders feiner Arbeit der jugendliche Kopf im Museo Chiaramonti des Vatican, 1808 bei Ausgrabungen in Ostia gefunden (Abb. 179, nach Photographie; vgl. Visconti, Mus. Chiaramonti II, 26; E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 270; Friederichs, Berlins ant. Bildw. I, 500 N. 804). Älter erscheint er in der Büste der Münchener Glyptothek, bekränzt mit der *corona civilis* aus Eichenlaub, die ihm

ob cives servatos vom Senat im Jahre 27 als bleibendes Ehrenzeichen zugesprochen worden war (Abb. 180). Der Kopf befand sich einst im Palazzo Bevilacqua in Verona, später in Paris; bis auf die Nasenspitze und den unteren Teil der Brust, welche ergänzt sind, ist die Erhaltung eine vorzügliche (Brunn, Beschreib. der Glypt. N. 219; vgl. Maffei, Verona illust. III, 217, 1; Piroli, Mus. Napoléon III, 6; Bouillon II, 74; Visconti-Mongez, Iconogr. rom. 18 N. 3, 4; Lützow, Münchener Antiken 37). (Die *corona civica* aus Eichenlaub, umgeben von Lorbeerzweigen, erscheint auch auf Münzen, welche nach Senatsbeschlufs wegen Augustus' Milde gegen die Proskribierten geprägt wurden, wie auf der hier Abb. 181 gegebenen Bronze des *C. Plotius Rufus triumvir auro, argento, aeri flando feriundo.*) Ein sehr gutes Bildnis in den mittleren Jahren bietet ferner die Büste der Münchener Glyptothek N. 183 (Abb. 182, nach Photographie). »Die charakteristischen, aber ohne Härte fein und harmonisch durchgebildeten Formen scheinen der Wirklichkeit näher zu stehen, als die idealere Behandlung des vorigen Kopfes« (Brunn). Diese Köpfe haben unter sich sowohl als auch mit dem Kopf der folgenden Statue verglichen, obwohl letztere den Herrscher in vorgerückterem Alter zeigt, eine auffallende Übereinstimmung in der Anordnung der Haardetails. Die Statue des Augustus, nach ihrem Fundort bekannt unter dem Namen des Augustus von Prima Porta, ist 1863 in der Villa der Livia, 7 Miglien von der Porta



181

Flaminia, der heutigen Porta del Popolo, gefunden; jetzt im Braccio Nuovo des Vatican aufgestellt, nimmt sie unter den uns gebliebenen Augustus-Statuen an Sorgfalt der Arbeit sowohl als an vorzüglicher Erhaltung wohl die erste Stelle ein. Augustus ist hier (Abb. 183) in der Allocutio dargestellt mit erhobener Rechten, in der Linken hält er das Scepter, wofür freilich von dem Ergänzer Tenerani ebenso gut ein Speer hätte eingefügt werden können. Bekleidet ist er mit der Tunika, über welche er den Harnisch gelegt hat, dessen reicher Reliefschmuck unten durch die um die Hüfte geschlungene und über den linken Arm geworfene Chlamys umrahmt wird. (Vgl. Statius Silv. I, 43 *it tergo demissa chlamys*). Der Amor auf dem Delphin, zur Rechten der Statue, die dadurch zugleich die nötige Stütze bekommt, enthält einen Hinweis auf die Abkunft des julischen Hauses von der Venus. Von den Panzerreliefs, die hier gröfsere Ausführlichkeit zeigen, als auf irgend einer der andern uns erhaltenen Panzerstatuen, bezieht sich die Mittelgruppe, ein römischer Krieger mit der Lupa (nach andern ein Hund) und vor ihm ein Barbar, der einen Legionsadler bringt, unzweifelhaft auf die Rückgabe der in Crassus' und Antonius' Feldzügen durch die Parther erbeuteten römischen Feldzeichen, welche Phraates 734 u. c., 20 n. Chr. an Augustus auslieferte, wogegen sein von den Römern gefangen gehaltener Sohn ihm wiedergegeben wurde (Cassius Dio LIII, 33; LIV, 8). Für Augustus war es ein Ereignis von allerhöchster Bedeutung, dafs ihm von den bis dahin unbesiegten Parthern ohne Kampf die Feldzeichen und die in Gefangenschaft geratenen römischen Bürger ausgeliefert wurden. Seitwärts von der Mittelgruppe des Panzerreliefs sitzen auf dem Felsen zwei jugendliche Gestalten, die wohl nur als *genii tutelares* zweier besiegter Nationen, etwa der Hispania und Germania, gelten können. Am oberen Rande des Panzers erscheint in der Mitte Caelus als bärtiger Mann, das Himmelsgewölbe mit ausgestreckten Armen haltend. Vor ihm kommt Sol, im langen Gewand als Wagenlenker, mit der Quadriga, welcher die Aurora und Pandrosus voraneilen, jene mit der Fackel, diese mit dem Tau spendenden Krug. Den unteren Abschlufs des Reliefs bilden Apollo auf dem Greif von der Linken, Diana auf dem Hirsch von der Rechten herkommend, in der Mitte die gelagerte Tellus, jene als die besonderen Schutzgötter des Augustus hier angebracht, zu deren Ehren auch die



182 Augustus.

ludi saeculares gefeiert wurden. Die Statue trug bei ihrer Auffindung auf der ganzen Gewandung die Reste des einstigen Farbenschmuckes mit seltener Frische: Karmesin und Purpurrot an Untergrund und Mantel, Gelb an den Frangen des Obergewandes, die vielleicht vergoldet waren, und Himmelblau an den Panzerreliefs. Der Grund selbst mufs hier weifs gewesen sein, da der Panzer aus Silberblech bestehend zu denken ist, worauf in getriebener Arbeit und offenbar mit Email versehen die Reliefs angebracht sind. Die Augensterne sind mit dem Meifsel angedeutet. Da Kopf, Reliefs des Panzers und Kostüm unbedingt Erfindung des Bildhauers der Augusteischen Zeit sein müssen, so kann die Statue den besten Beleg für die Leistungsfähigkeit der damaligen Kunstübung bilden. (Köhler, Annali dell' Instituto Archeol. 1863 S. 432 ff.; Monumenti inediti VII Taf. 84. Vgl. Henzen, Bull. d. Inst. 1863 S. 71 ff.)

Livia Drusilla, Augustus' dritte Gemahlin, früher vermählt mit Tiberius Claudius Nero. Als Salus Augusta erscheint sie auf einer Bronzemünze des Jahres 775; 22 (Abb. 184 nach Cohen I, 106 N. 3 pl. V). Der in Abb. 185, nach Visconti-Mongez 19 N. 1, mitgeteilte Kopf gehört zu einer in der Villa Pinciana zu Rom gefundenen Statue, welche nach der bei Kaiserinnen häufig angebrachten Weise mit Ährenbündel und Füllhorn in den Händen als Ceres ergänzt ist. Das Hinterhaupt des Kopfes ist mit dem Schleier bedeckt, unter dem nach vorn ein Blumenkranz hervorkommt mit seitlich herabfallenden Tänien.



184


185 Livia.

Julia, Tochter des Augustus von seiner ersten Gemahlin Scribonia, und verheiratet mit Agrippa, ist auf Münzbildern nur vereinzelt zu finden. Die Versuche, ihr Marmorbilder zuzuweisen, sind nicht ohne Bedenken. Kleinasiatischen Ursprungs, wahrscheinlich aus Pergamon ist die in Abb. 186 a u. b abgebildete Kupfermünze, auf der Vorderseite mit dem Kopf der Livia als Hera, auf der Kehrseite mit dem der Julia als Aphrodite (Mongez pl. 20 N. 4).


183 Augustus als Feldherr. (Zu Seite 228.)

Tiberius, Sohn der Livia aus ihrer ersten Ehe mit T. Claudius Nero, am 17. Nov. 712; 42 v. Chr. geboren, 757; 4 n. Chr. von Augustus adoptiert, dem er im August 767; 14 im Prinzipat folgt. Von Tiberius liegen uns zwei Personalschilderungen vor, die eine eingehender über sein Aussehen in jüngeren Jahren bei Sueton. Hiernach war er grofs und stark, über das Durchschnittsmafs, die Glieder wohl proportioniert. Sein Haarwuchs war reichlich am Hinterhaupt, so dafs selbst der Nacken bedeckt war, eine Eigentümlichkeit in der Familie der Claudier. Die Gesichtszüge waren edel, die Augen grofs. Die fortdauernde Ruhe, welche er in Haltung und Mienen auch während des Gesprächs bewahrte, mufste den Eindruck von Kälte und Anmafsung erwecken (Sueton. Tib. 68: *Corpore fuit amplo atque robusto: statura, quae justam excederet. Latus ab humeris et pectore: ceteris quoque membris usque ad imos pedes aequalis et congruens: sinistra manu agiliore et validiore. — Colore erat candido, capillo pone occipitium summissiore, ut cervicem etiam obtegeret, quod gentile in illo videbatur: facie honesta: in qua tamen crebri et subiti tumores, cum praegrandibus oculis. — Incedebat cervice rigida et obstipa: adducto fere vultu, plerumque tacitus: nullo aut rarissimo etiam cum proximis sermone, eoque tardissimo, nec sine molli quadam digitorum gesticulatione. Quae omnia ingrata atque arrogantiae plena*). Ungleich ungünstiger ist die Schilderung bei Tacitus (Annal. IV, 57), wo er von Alter und körperlichen Leiden gebeugt erscheint *(erant qui crederent in senectute corporis quoque habitum pudori fuisse: quippe illi praegracilis et incurva proceritas, nudus capillo vertex, ulcerosa facies ac plerumque medicaminibus interstincta).* Eine Bronzemünze, welche im Jahre 763, 10 n. Chr., zu Lyon geprägt ist (Abb. 187 nach Cohen I, 123 N. 43 pl. VI) zeigt das Bildnis des jüngeren Mannes. Die nach Mongez Taf. 22



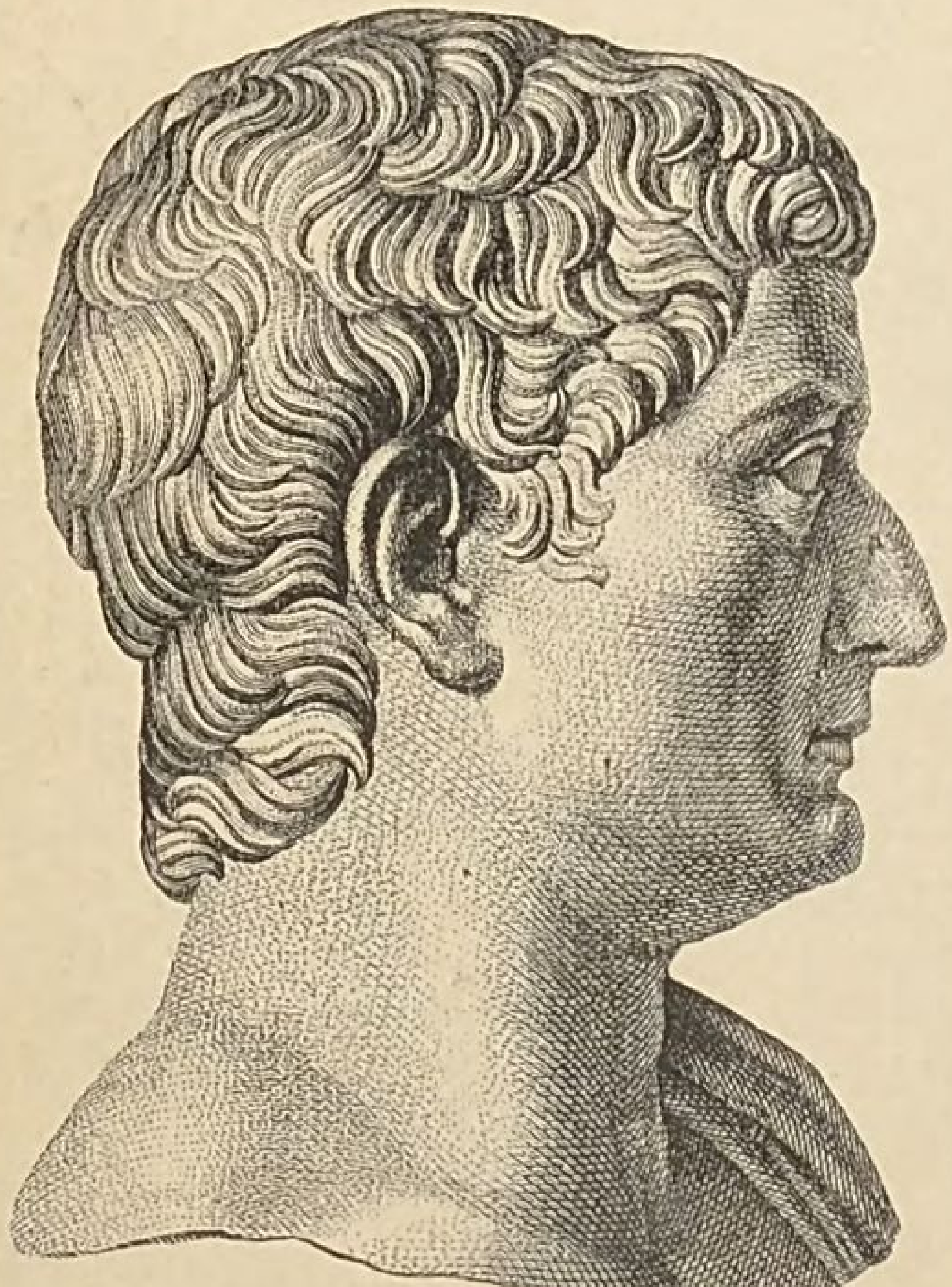
186 a
(Zu Seite 229.)



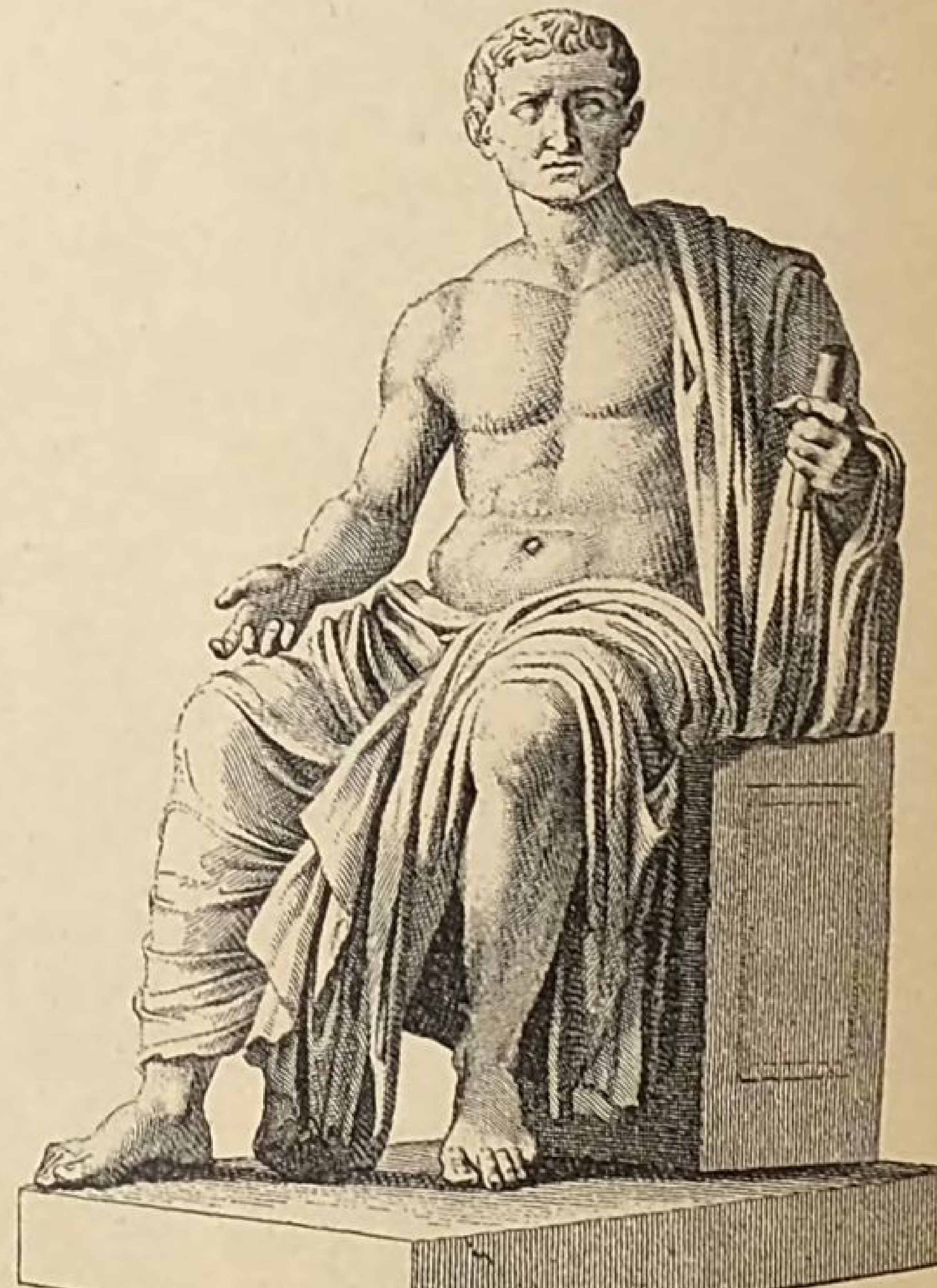
187



186 b
(Zu Seite 229.)



189 Tiberius. (Zu Seite 231.)



188 Tiberius. (Zu Seite 231.)

N. 3 abgebildete Marmorstatue (Abb. 188), mehr als lebensgrofs, wurde 1795 zu Piperno (Pivernum im Volskerlande) gefunden, und steht jetzt im Museo Chiaramonti des Vaticans. Haltung und Gewandung



190



193 (Zu Seite 232.)



194 (Zu Seite 232.)



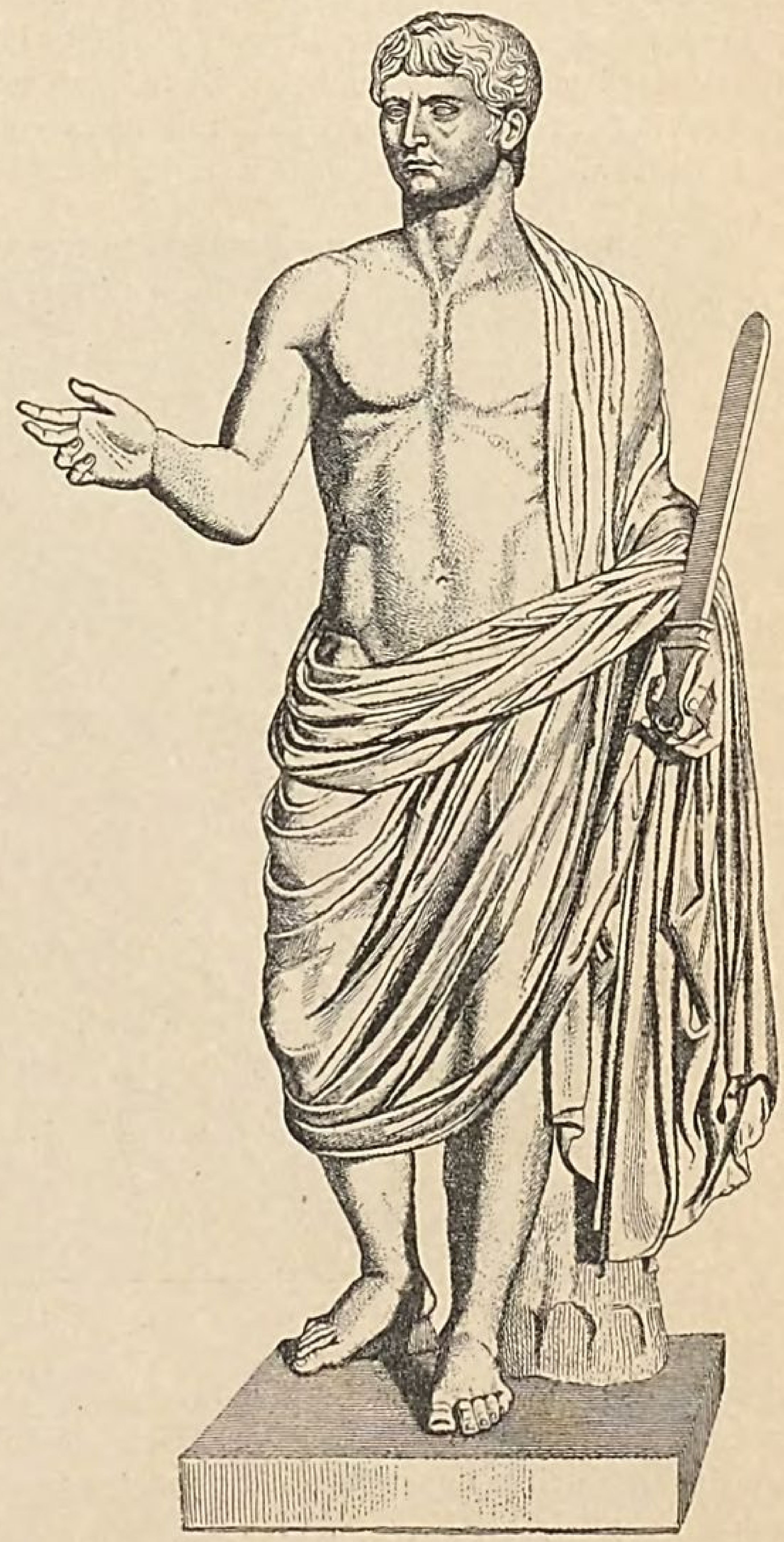
195 (Zu Seite 232.)



196 (Zu Seite 232.)

entsprechen derjenigen bei Jupiterstatuen; darum wird auch die Statue, an welcher der rechte Arm und der linke jetzt mit einer Rolle versehene moderne Ergänzung ist, wahrscheinlich mit dem Blitz in der Rechten und dem Scepter in der Linken ausgestattet gewesen sein. (Vgl. auch Clarac pl. 926 N. 2356; Mus. Chiaramonti II, 28.) Der Kopf derselben Statue im Profil (Abb. 189 nach Mongez 22 N. 1) läfst die Strenge, welche des Tiberius' Gesichtszügen in den späteren Jahren so eigentümlich ist, noch ungleich schärfer erkennen.

Germanicus Caesar, der Sohn des (Nero Claudius) Drusus und der Antonia, und Neffe des Tiberius, von dem er auf Augustus' Befehl adoptiert wurde,



191 Germanicus.

als Augustus den Tiberius adoptierte, geb. 15 v. Chr., gest. 19 n. Chr. Die hier abgebildete Bronzemünze (Abb. 190), gehört in die Zeit des Caligula 794; 41 n. Chr. (Cohen I, 138 N. 4 pl. VIII). Die im Louvre befindliche Statue aus karrarischem Marmor, an der nur der rechte Arm und die linke Hand und die beiden Füfse ergänzt sind, wurde 1792 in der Basilika des alten Gabii gefunden zusammen mit einer Statue des Kaisers Claudius. (Abb. 191 nach Mongez 24 N. 3; vgl. Clarac Musée 391 N. 2362; Bouillon II, 36.)

Agrippina, Tochter des M. Vipsanius Agrippa und der Julia, Enkelin des Augustus, die Gemahlin des Germanicus, gleich diesem erst nach ihrem Tode auf Münzen des Caligula und des Claudius gefeiert. In bequemer Haltung auf einem Stuhle sitzend zeigt sie die Marmorstatue des Capitolinischen Museums (Abb. 192) eine der besten Gewandstatuen aus der ersten Hälfte des 1. Jahrh. (Abgeb. auch bei Clarac 932 N. 2368; Mus. Capitol. III, 53.)

Nero Claudius Drusus, Bruder des Tiberius, Sohn des Claudius Nero und der Livia, geboren, nachdem letztere im dritten Monat mit Octavianus vermählt war, im Jahre 38 v. Chr., gest. 9 n. Chr. auf seinem letzten grofsen Heerzug ins innere Germanien, zwischen Elbe und Saale. Sein Bildnis (Abb. 193) nach einer unter Claudius geprägten Grofsbronze (Cohen I, 134 N. 7 pl. VII).

Antonia, die Tochter des Triumvirn Antonius und der Octavia, Gemahlin des Nero Claudius Drusus, und von ihm Mutter des Germanicus und des Kaisers Claudius. Bronzemünze aus der Regierung des Claudius (Abb. 194, Cohen I, 136 N. 6 pl. VII), auf der Rückseite der Kaiser Claudius mit verhülltem Haupt, das *simpulum* zum Libiren in der Hand.

Drusus Caesar, Sohn des Tiberius und der Vipsania Agrippina, mit des älteren Drusus Tochter Livia oder Livilla vermählt; im Jahre 23 durch Sejanus vergiftet. Sein Bildnis auf einer in seinem Todesjahre geprägten Bronzemünze (Abb. 195, Cohen I, 131 N. 2 pl. VII); ferner auf dem Revers einer Silbermünze des Jahres 33, deren Avers den mit Lorbeer und Binde umwundenen Kopf des Kaisers Tiberius zeigt (Abb. 196 nach Cohen I pl. VII N. 2).

Gaius Caesar (Caligula), jüngster Sohn des Germanicus und der Agrippina, regiert von März 37 bis 24. Jan. 41, bei seiner Ermordung 28 Jahre alt (Sueton. Calig. 8). Bronzebüste (Abb. 197) in Paris, nach Mongez 25 N. 2.

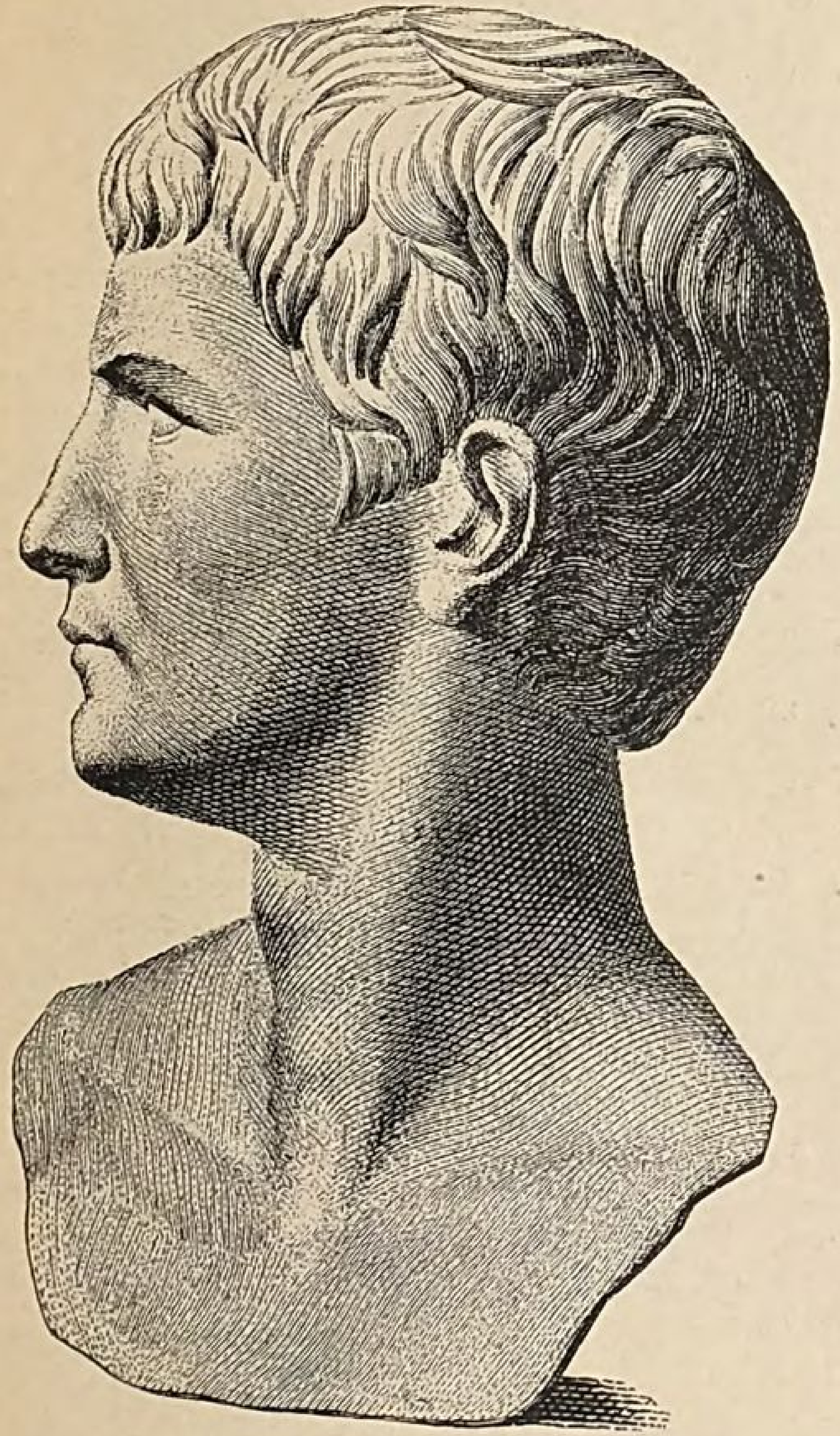
Tiberius **Claudius** Nero, mit dem Beinamen Germanicus, den er von seinem Vater Drusus, dem Sohn der Livia, ererbt hatte, im Jahre 10 v. Chr. geboren; als er zur Regierung kam, somit bereits im 50. Lebensjahr, herrscht von Jan. 41 bis 12. Okt. 54. Aus dem ersten Jahre seiner Herrschaft stammt die hier abgebildete Bronzemünze (Abb. 198, Cohen I, 164 N. 73 pl. X). Älter zeigt ihn die im Pariser Museum befindliche Bronzebüste mit dem Lorbeerkranz im Haar (Abb. 199 nach Mongez 27 N. 1).



192 Agrippina.

Valeria **Messalina,** Tochter des Valerius Messalla Barbatus und der Domitia Lepida, Gemahlin des Kaisers Claudius und Mutter der Octavia und des Britannicus, im Jahre 48 getötet. In Rom geprägte Münzen mit ihrem Bildnis existieren nicht; auf der hier (Abb. 200) abgebildeten Bronzemünze von Nikaia in Kleinasien wird sie als Νέα Ἥρα gefeiert; die Kehrseite zeigt eine aus zwei Geschossen gebildete Stoa (oder Tempel?). (Cohen I, 170 N. I pl. X.)

Claudius Tiberius **Britannicus** Caesar, Sohn des Kaisers Claudius und der Messalina, 41 n. Chr. geboren; sein von Claudius adoptierter Stiefbruder Nero



197 Caligula. (Zu Seite 232.)

bringt ihn zuerst um die Herrschaft, 55 durch Gift ums Leben. Den Beinamen Britannicus erhielt er vom Senat wegen der in sein Geburtsjahr fallenden

N. 3 pl. XI 4). Neben ihrem Sohne gleichsam als Mitherrscherin dargestellt ist sie auf einer Goldmünze des Jahres 55; auf der Kehrseite Augustus und Livia in dem von vier Elephanten gezogenen Wagen (Abb. 203 nach Cohen I, 176, N. 2, 3 pl. XI).

Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus, Sohn der jüngeren Agrippina aus ihrer ersten Ehe mit Cn. Domitius Ahenobarbus, und Enkel des Germanicus, geb. 15. Dez. 37, von Claudius adoptiert, regiert vom 13. Okt. 54 bis 9. Juni 68. Die Goldmünze des



199 Claudius. (Zu Seite 232).

Jahres 808 (55) zeigt das Bildnis des jugendlichen Herrschers mit der Umschrift: *Nero Cl(audii) Divi f. Caes. Aug. p. m. tr. p. II* (Abb. 204a u. b, Cohen I, 183



198 (Zu Seite 232.)



201



200 (Zu Seite 232.)

Expedition des Claudius nach Britannien. Grofsbronze (Cohen I, 171 N. 1 pl. XI). (Abb. 201.)

Agrippina die Jüngere, Tochter des Germanicus und der Agrippina, Schwester des Caligula, Mutter des Nero aus ihrer ersten Ehe mit Domitius Ahenobarbus, dann 49 nach dem Tode der Messalina Gemahlin des Kaisers Claudius. Als solche erscheint sie auf der Goldmünze (Abb. 202 nach Cohen I, 174,

N. 66 pl. XII). In eigentümlicher Weise idealisiert ist sein Porträt auf den späteren Kupfermünzen (seit 64), auf denen er zeitweise mit leichtem Bart dargestellt wird (Abb. 205, Cohen I, 186 N. 84 pl. XII). In mehr naturalistischer Weise mit dem aufgedunsenen Untergesicht bieten den Kopf des Kaisers die Kupfermünzen aus den letzten Jahren seiner Regierung, bald mit dem Lorbeerkranz im Haar,



205 (Zu Seite 233.)



202 (Zu Seite 233.)



203 (Zu Seite 233.)



204 (Zu Seite 233.)



208 a (Zu Seite 235.)



206 (Zu Seite 235.)



208 b (Zu Seite 235.)



210 a (Zu Seite 235.)



209 (Zu Seite 235.)



210 b (Zu Seite 235.)



211 a (Zu Seite 235.)



212 (Zu Seite 235.)



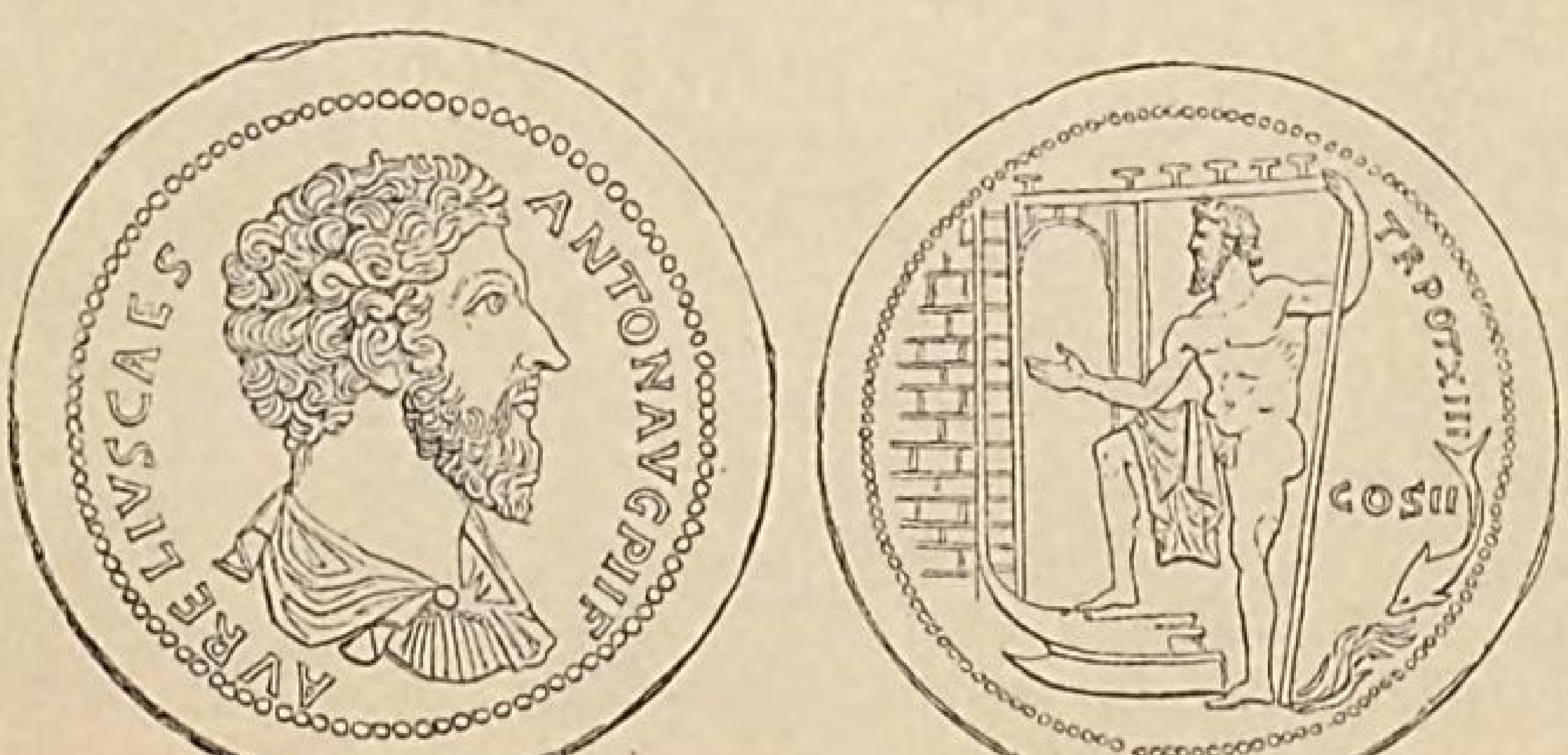
211 b (Zu Seite 235.)

wie auf der Kupfermünze, deren Kehrseite den geschlossenen Janustempel zeigt (Abb. 206, Cohen I, 197 N. 177 pl. XI), bald mit der Strahlenkrone als Sol, wie er auch an dem im Louvre befindlichen Marmorkopf charakterisiert wird (Abb. 207, Bouillon II, 76; Mongez 30 N. 3). Auf Neros erstes Auftreten als Citharoedus bei den Neronien im Cirkus beziehen sich wahrscheinlich die Typen der Asstücke, welche auf der Vorderseite den Kaiser als Sol zeigen (Abb. 208 a u. b, Cohen I, 201 N. 214 pl. XI). Dem Aussehen Neros in seinen spätesten Regierungsjahren entspricht Sueton. Nero 51: *Statura fuit prope justa, corpore maculoso et foetido; sufflavo capillo, vultu pulchro magis, quam venusto, oculis caesiis et hebetioribus, cervice obesa, ventre projecto, gracillimis cruribus, valetudine prospera. — Circa cultum habitumque adeo pudendus, ut comam semper in gradus formatam, peregrinatione Achaica etiam pone verticem summiserit; ac plerumque synthesinam indutus, ligato circum collum sudario, prodierit in publicum, sine cinctu, et discalciatus.*



207 Nero.

Octavia, die Tochter des Kaisers Claudius und der Messalina, im Jahre 53 mit Nero vermählt, 62 von diesem verstoſsen, und noch nicht zwanzigjährig auf der Insel Pandateria ermordet. Auf stadtrömischen Münzen findet sich ihr Bildnis nicht, wohl aber auf Provinzialmünzen, so von Korinth (Abb. 209, Cohen I, 212 N. 1 pl. XII).



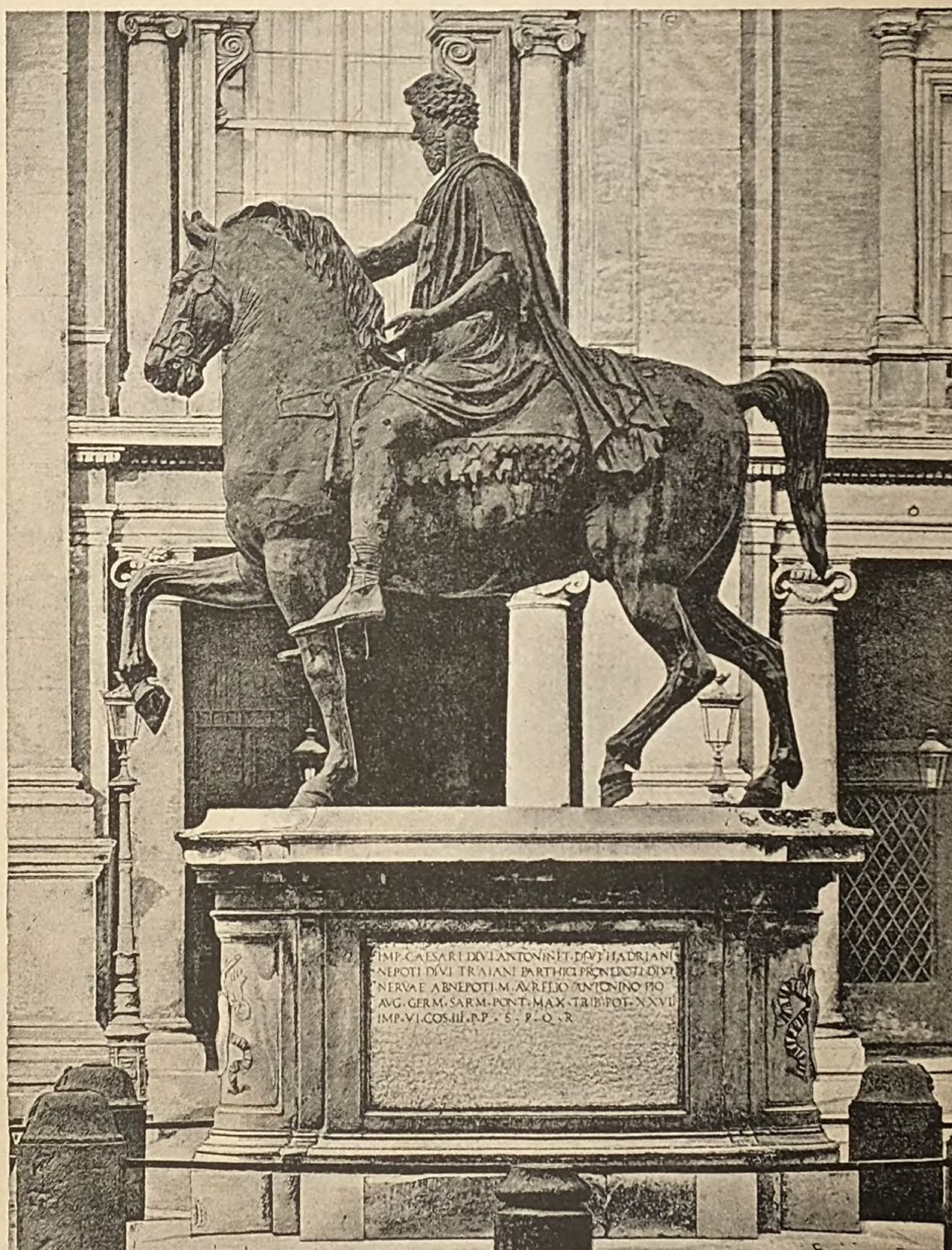
213 (Zu Seite 236.)

Poppaea Sabina, erst mit Otho, dem späteren Kaiser verheiratet, hierauf von 62 an Neros Gemahlin, nachdem dieser die Octavia verstoſsen hatte, wogegen Otho als Statthalter nach Lusitanien geschickt wird; sie stirbt 65. Ihr Bildnis vielfach auf Münzen griechischer Städte. Hier (Abb. 210 a u. b) nach einer Potinmünze von Alexandrien mit ἔτος ια' = 64 (Cohen I, 214 N. 3 pl. XII). [W]

L. Domitius **Aurelianus**, römischer Kaiser. In Sirmium oder in Dacia Ripensis geboren, nach Claudius' Tod zu Sirmium 270 n. Chr als Kaiser ausgerufen, hat er, obwohl er bereits 275 Mitte März, auf einem Zug wider die Perser begriffen, zwischen Perinth und Byzanz getötet wurde, das von äuſseren Feinden und von Usurpatoren im Innern schwer geschädigte Reich zuerst wieder zu schützen und zu einigen verstanden. Seine Gemahlin war Ulpia Severina. Beider Bildnisse vereinigt auf einer Bronzemünze Cohen V, 152 N. 1 pl. V. (Abb. 211 a u. b.) [W]

Marcus **Aurelius** Antoninus, Neffe des Antoninus Pius, ursprünglich Annius Verus genannt, bis er durch Pius adoptiert wurde 138, und von da an bis zur Thronbesteigung M. Aelius Aurelius Verus hieſs. Von Antoninus sofort zum Cäsar ernannt, heiratet er dessen Tochter, die jüngere Faustina, und gelangt 161 zur Herrschaft. Er stirbt am 17. März 180, fast 59 Jahre alt. In das Jahr 898—899 (145—146) gehört die Bronzemünze mit dem bartlosen Kopf des Cäsar, auf der Rückseite Juno Pronuba oder wahrscheinlich Concordia bei der als Braut verschleierten Faustina, welcher Marcus die Hand reicht (Abb. 212 nach Cohen II, 569 N. 810 pl. XV). Aus dem Jahre 912 (159) stammt das

Bronzemedaillon (Abb. 213 nach Cohen II, 508 N. 385 pl. XVI), wo der Kopf des Aurelius bärtig und wesentlich älter erscheint. Die Darstellung der Rückseite, Neptun, der sich auf eine Prora stützt vor den Thoren einer Stadt, hat man auf die unter Neptuns Schutz vollzogene überseeische Getreideversorgung der Stadt Rom deuten wollen (Fröhner, Les médaillons de l'emp. rom. S. 83). Die gleichen Züge wie auf dem Porträtkopf dieser Münze kehren wieder in dem Kopf der bronzenen Reiterstatue M. Aurels auf dem Platze des Capitols zu Rom. Die rechte Hand hält der aus dem Feld heimkehrende Kaiser ausgestreckt, wie um der Bevölkerung den Frieden zu verkünden. Im Mittelalter ist die Statue (Abb. 214), welche dauernd am Tageslicht geblieben ist, trotz des wertvollen Materials dadurch vor Zerstörung bewahrt geblieben, dafs man sie für Constantin d. Gr. ansah. Clemens III. hatte sie 1187 vor dem Lateran aufrichten lassen, 1538 erhielt sie durch Michelangelo auf dem Capitol ihren Platz. — M. Aurelius' Gemahlin war

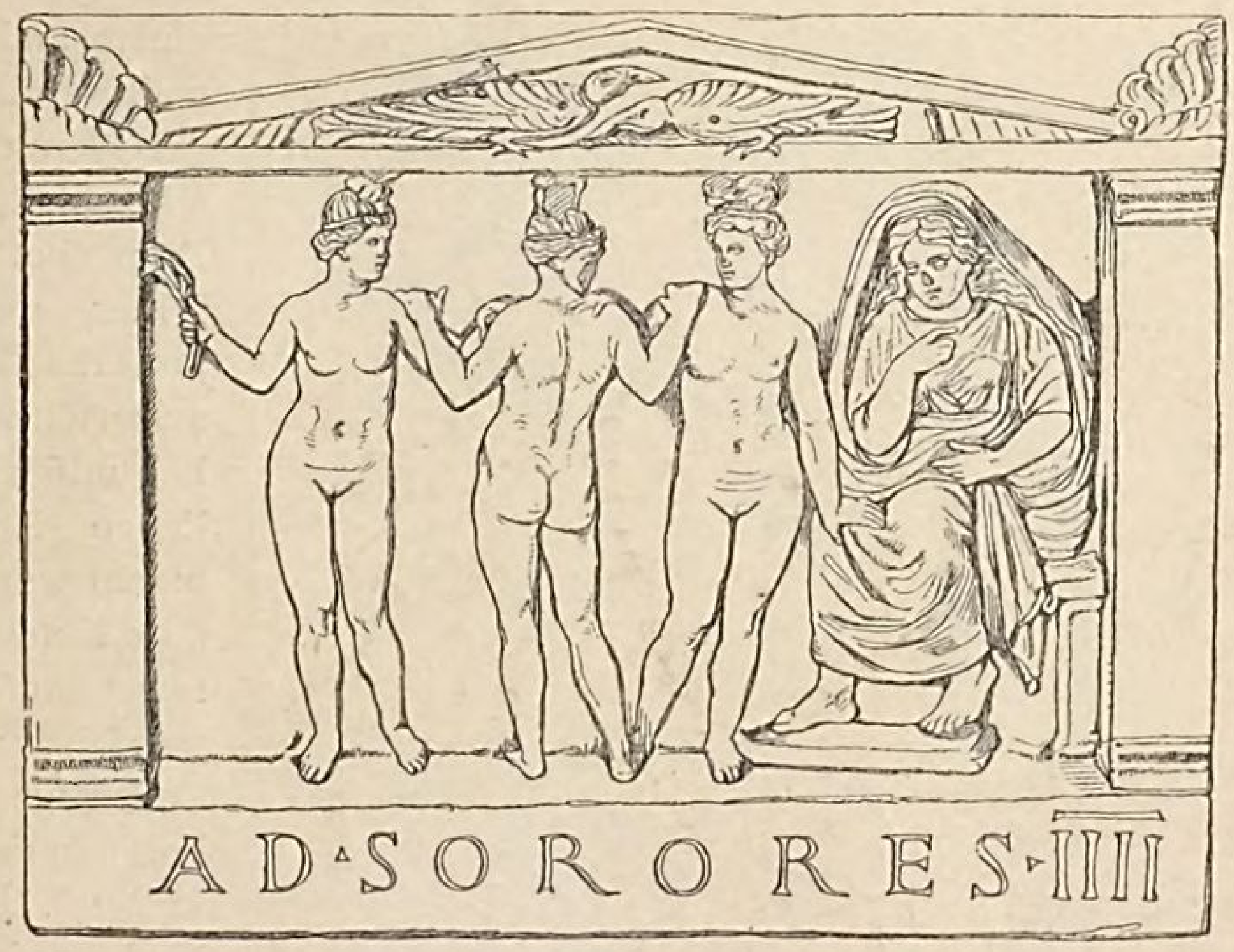


214 Marc-Aurel auf dem Capitol.

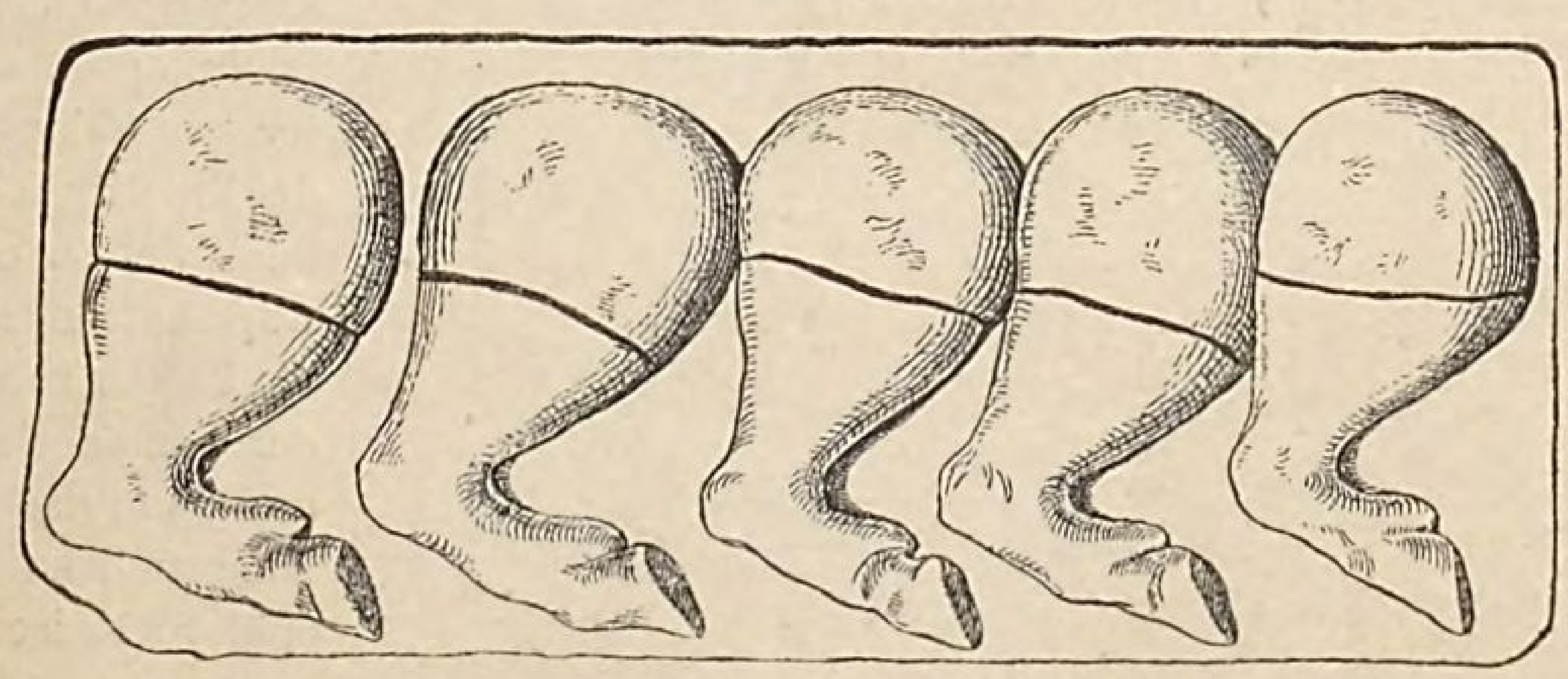
Annia Faustina, Tochter des Antonin und der älteren Faustina. Sie stirbt im Jahre 175, als sie dem Kaiser auf seinem Feldzug nach Asien gefolgt war, zu Halale am Taurus; ihren Gemahl hatte sie mehrfach in seinen Kriegszügen begleitet, und war

von ihm nach seinem Sieg über die Quaden 174 dafür mit dem Titel *Mater Castrorum* bedacht worden (Cass. Dio LXXI, 10; Capitol. Aurel. 26), den sie auch auf einigen ihrer Münzen führt (Eckhel Doctr. Num. VII, 79). Bronzemedaillon (Cohen II, 589 N. 106 pl. XVIII). [W]

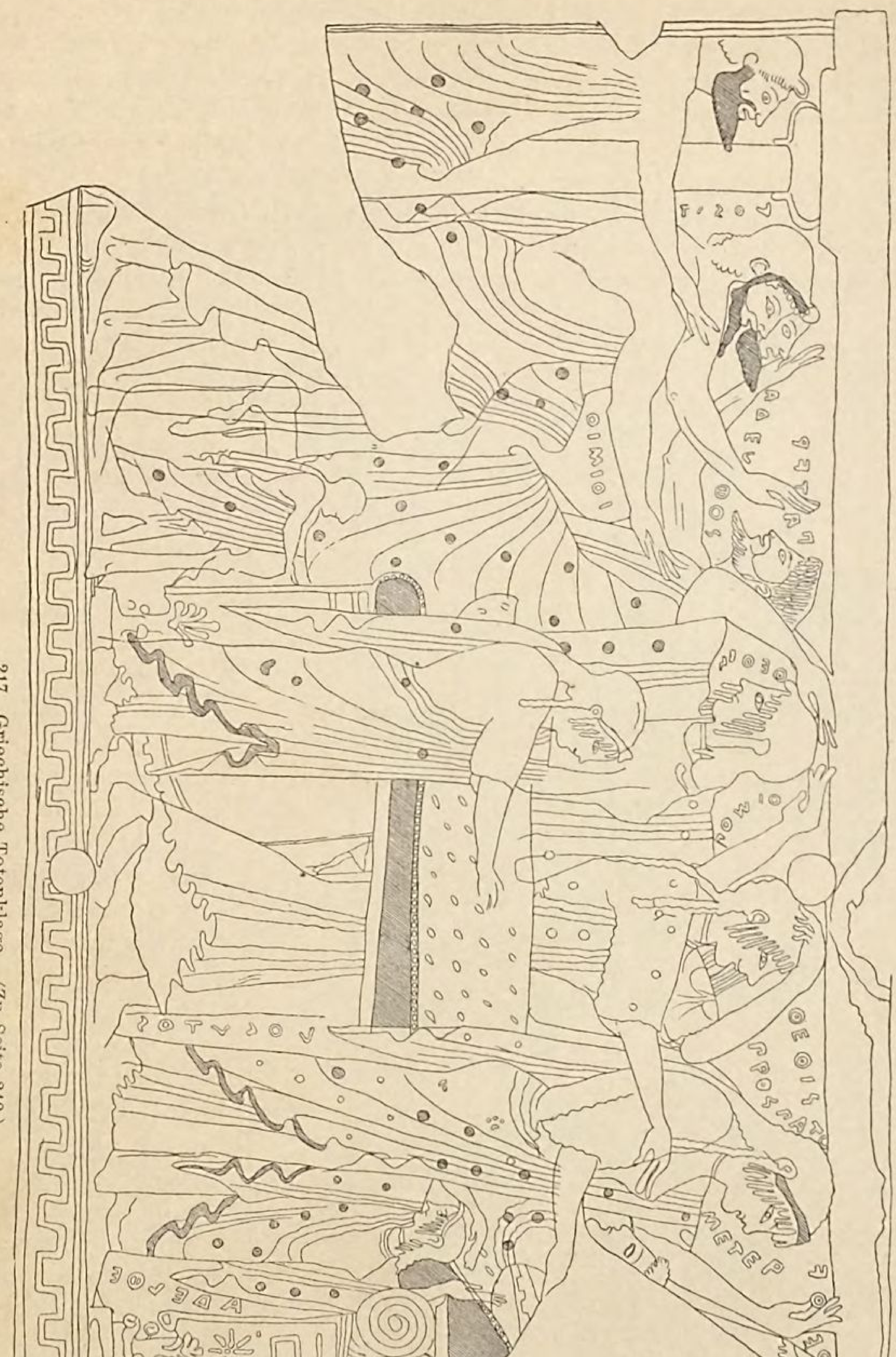
Aushängeschilder *(insignia)* waren bei den Römern an Tabernen und Gasthäusern häufig. So gab es in Rom eine Taberne am Forum, welche »zum Cimbern-Schild« hiefs und als Aushängezeichen einen cimbrischen Schild mit der darauf gemalten Karikatur eines Barbaren führte (Cic. de or. II, 66, 266; Quint. VI, 3, 38). In Pompeji ist ein Wirtshaus gefunden worden, auf dessen Aufsenwand ein Elefant, welchen ein kleiner Mann führt, gemalt ist, mit der Aufschrift: *Sittius restituit elephantu[m]*, und darüber: *hospitium hic locatur, triclinium cum tribus lectis et comm[odis]*. (C. I. L. IV, 806 sq; Helbig, Wandgemälde der campan. Städte N. 1601). Dies Wirtshaus hiefs also »zum Elefanten«. Ähnliche Schilde hatten jedenfalls manche der in den alten Itinerarien genannten Stationen, wie z. B. zur Pinie, zur Birne, zur Olive, zum Hahn, zu den Schlangen, zum grofsen Adler u. dergl. Ein solches Wirtshausschild war wahrscheinlich auch das (Abb. 215) abgebildete Relief des Berliner Museums (nach Jordan, Arch. Ztg. 1871 XXIX, 65), welches die bekannte Gruppe der drei Grazien und eine daneben sitzende, ganz bekleidete Matrone zeigt, mit der Unterschrift: *Ad sorores IIII*. Die Entstehung dieses eigentümlichen Reliefs mit der seltsamen Unterschrift bleibt freilich ein Rätsel, es mag dabei irgend welche launige Erfindung oder ein uns heute unverständlicher Lokalwitz zu Grunde gelegen haben. Deutlicher gibt sich als Ladenschild zu erkennen das unter Abb. 216 abgebildete Relief (nach Jahn, Sächs. Ber. 1861 S. 353): die fünf Schinken bezeichnen es deutlich als das Ladenschild eines *pernarius*. Andere Ladenschilder haben sich mehrfach in Pompeji erhalten: Männer mit einer Amphora, als Zeichen für einen Töpfer; ein Esel mit einer Mühle als Schild eines Bäckers u. dergl. m. Näheres Jordan a. a. O. [Bl]



215 Wirtshausschild.


216 Metzgerschild.

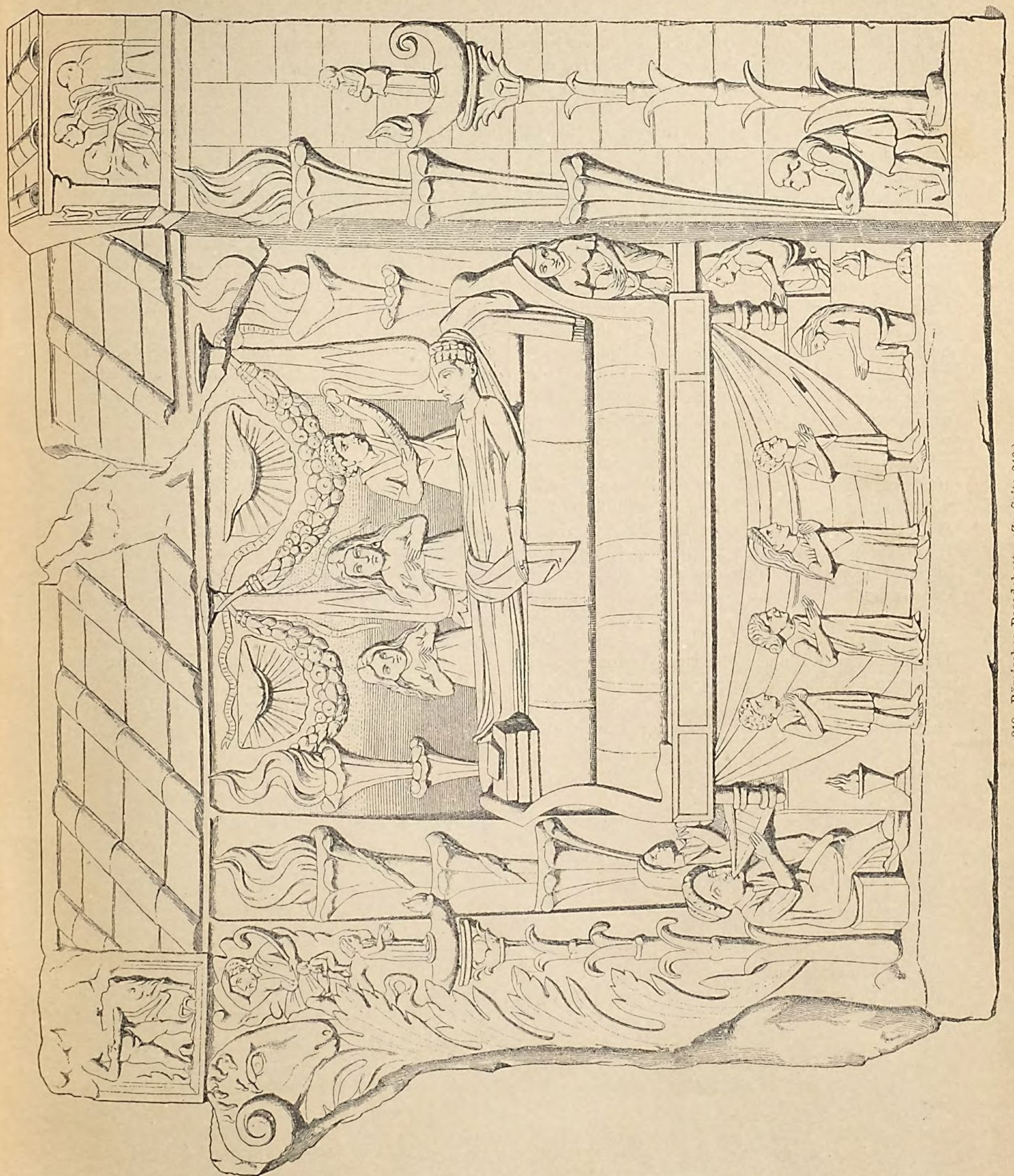
Aussetzen der Kinder. In Griechenland war es an und für sich gesetzlich erlaubt, dafs ein Vater ein Kind, welches er nicht aufziehen wollte oder nicht als sein legitimes Kind anerkannte, aussetzen durfte; und von diesem Rechte wurde am häufigsten bei neugeborenen Mädchen, da im Altertum Töchter vielfach als Last betrachtet wurden, Gebrauch gemacht. Allerdings geschah dies Aussetzen in der Regel nicht in der Absicht, dafs das ausgesetzte Kind zu Grunde gehen sollte; man richtete es vielmehr in den meisten Fällen wohl so ein, dafs dasselbe von irgend jemand gefunden und aufgezogen wurde, freilich dann als Sklave des Ernährers; vielfach wurden ausgesetzte Mädchen aufgezogen, um später, als Hetären, die Kosten ihrer Erziehung wieder einzubringen. Manche Eltern, die aus Not Kinder aussetzen mufsten, oder Mütter, gegen deren Willen der Vater die Aussetzung verfügte, gaben den Kindern Erkennungszeichen (γνωρίσματα) mit Umhängsel in Form von Amuletten u. dergl., um später event. das grofs gewordene Kind wieder daran erkennen zu können: ein Motiv, von welchem die neuere attische Komödie gern Gebrauch gemacht hat. — Im übrigen war das Verfahren betreffs der Kinderaussetzung nicht in allen Staaten gleich. Während in Athen hierüber der Vater allein zu verfügen berechtigt war, bestimmte in Sparta der Ausspruch einer aus den Ältesten der Phyle niedergesetzten



217 Griechische Totenklage. (Zu Seite 240.)

Kommission, ob das Neugeborene aufgezogen werden sollte; schwächliche Kinder, Krüppel u. dergl. wurden an einem bestimmten Platze, am Taygetos, der davon Ἀποθέται hiefs, ausgesetzt (Plut. Lycurg. 16). In Theben dagegen mufste der Vater das Kind, welches er nicht im stande war aufzuziehen, den Behörden bringen, die es dann einem andern, der es annehmen wollte, übergaben, wofür dieser der Herr des Kindes wurde (Ael. Var. hist. II, 7). — Auch in Rom hatte der Vater vermöge seiner unumschränkten patria potestas das Recht, seine Kinder auszusetzen, wovon namentlich bei mifsgeborenen oder gebrechlichen Kindern Gebrauch gemacht wurde. Es kam auch vor, dafs Kinder, welche an Unglückstagen zur Welt kamen, ausgesetzt wurden, wie das mit den am Todestage des Germanicus geborenen geschehen sein soll (Suet. Calig. 5). Ähnlich wie in Griechenland wurden auch in Italien diese ausgesetzten Kinder häufig von Spekulanten aufgezogen, um später als Sklaven zu dienen oder der Prostitution anheim zu fallen; nach Senec. contr. 10, 33 p. 316 Burs. hätten sich namentlich auch die Bettler solcher elternloser Kinder bemächtigt und sie verstümmelt, um das Mitleid lebhafter in Anspruch zu nehmen. Erst die spätere Kaiserzeit machte dieser grausamen Sitte ein Ende und setzte auf Kinderaussetzung die gleiche Strafe wie auf Mord, vgl. Digest. XXV, 3, 4. Vgl. Hermann, Griech. Privataltert. S. 77; Marquardt, Privatleb. der Römer S. 81. [Bl]

Ausstellen der Leichen. Der Brauch, die Leichen Verstorbener vor der Bestattung auf einem Paradebett zur Besichtigung für Verwandte und Freunde aufzustellen, war im Altertum in Griechenland wie in Italien ganz allgemein. In Griechenland dauerte die πρόθεσις einen bis mehrere

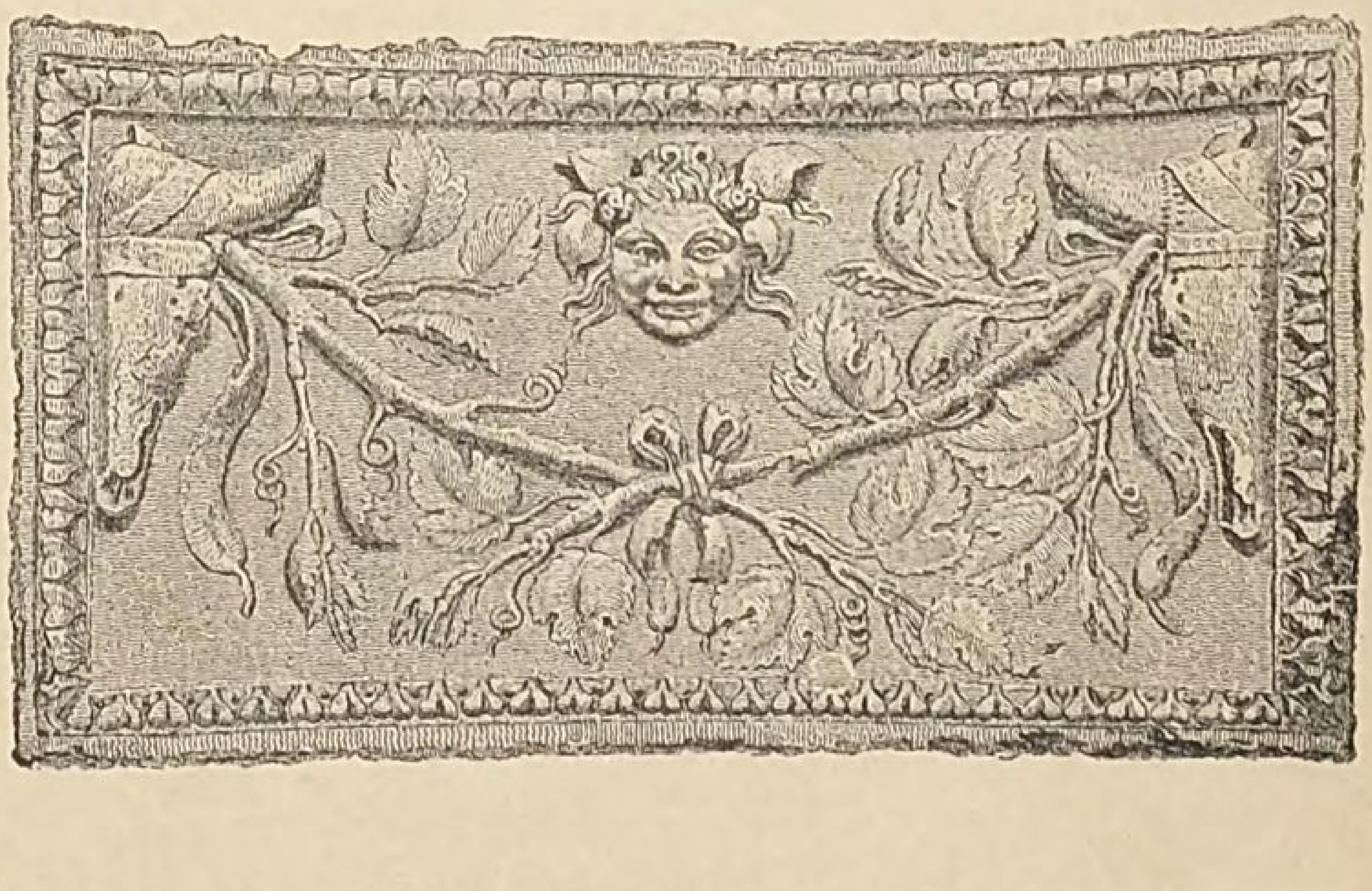


218 Römisches Paradebett. (Zu Seite 240.)

Tage. Die Leiche wurde, nachdem sie gewaschen, gesalbt und mit reinen weifsen Gewändern bekleidet worden war, mit Blumen oder goldenen Kränzen geschmückt auf die Kline gelegt, welche im vorderen Teile des Hauses aufgestellt war, und zwar so, dafs die Füfse nach der Hausthüre zu zu liegen kamen. Das Lager selbst wurde in der Regel auch reich mit Blumen und Kränzen geschmückt, ringsherum gröfsere und kleinere Salbfläschchen, λήκυθοι, wie man sie in Athen namentlich für den Totenkultus in vorzüglicher Schönheit anzufertigen wufste, aufgestellt. Dann erschienen Verwandte und die nächsten Freunde, die man bisweilen auch speziell dazu einlud (Theophr. char. 4), und stimmten zusammen mit den nächsten Angehörigen und den Dienern des Hauses die Totenklage an. Eine solche Scene stellt die in Abb. 217 (nach Benndorf, Griech. u. sizil. Vasenbilder Taf. 1) abgebildete bemalte Thonplatte (sog. πίναξ) aus Athen vor. Der Verstorbene liegt auf der Kline, rings um ihn klagen die Verwandten, denen die Namen (πατήρ, ἀδελφός, μήτηρ, τήθη, τηθὶς πρὸς πατρός u. a.) beigeschrieben sind; andere Beischriften, wie οἴμοι, deuten die Wehklagelaute an. — In Rom war das Ausstellen der Leichen *(collocatio)* vornehmlich bei Mitgliedern der Nobilität üblich. Die Gebräuche waren dabei grofsenteils den griechischen entsprechende; die Leiche erhielt ihre vollständige feierliche Kleidung, meistens die Toga, mit den Insignien des vom Verstorbenen bekleideten Amtes; der Ort, wo die Ausstellung in der Regel erfolgte, war das Atrium des Hauses. Um das Bett herum that man Blumen, die vom Verstorbenen erworbenen Ehrenkränze, Rauchpfannen u. a. m.; doch fehlen hier die Salbgefäfse. In Italien wie in Griechenland war es aufserdem alter Brauch, dem Toten ein Geldstück als Fährgeld für den Charon in den Mund zu stecken (Arist. Ran. 140 u. 270; Iuven. 3, 267). Speziell römisch ist dagegen der Gebrauch der Totenmasken; wenn nämlich die Ausstellung längere Zeit dauerte oder das Gesicht des Toten zu entstellt war, als dafs man es dem Publikum zeigen wollte, wurde ein Abgufs (Totenmaske) genommen, davon ein Wachsausgufs gemacht und dieser dann, nachmodelliert und bemalt, auf das Gesicht der Leiche gelegt. (Über letzteren Brauch vgl. Benndorf, Antike Gesichtshelme u. Sepulcralmasken S. 73; und Art. »Ahnenbilder«). Eine römische Leichenausstellung zeigt Abb. 218, ein Relief vom Grabe der Haterier an der Via Labicana, jetzt im Museum des Laterans (nach Mon. Inst. V tav. 6; vgl. Brunn, Ann. Inst. 1849 p. 368 ff.). In einer das Haus andeutenden Umrahmung mit Ziegeldach steht der *lectus funebris,* auf welchem der bekleidete Leichnam einer Frau liegt; dahinter stehen zwei Klageweiber *(praeficae)*, daneben ein Mann, im Begriff eine Guirlande auf die Leiche oder das Bett zu legen. Zu Kopf und Füfsen der Toten steht je eine Fackel, andere und Kandelaber neben und hinter der Kline. Vor dem Lager sitzt links vorn eine die Doppelflöte blasende Frau; dahinter eine andere mit gefalteten Händen. Rechts sitzen drei Frauen, welche den Pileus tragen (vielleicht freigelassene Sklavinnen). Vor dem Unterbau der Kline sieht man die Familie der Toten versammelt. Über das anderweitige Nebenwerk des Relief s. Benndorf und Schöne, Lateran-Museum Nr. 348 S. 221 ff.

Litteratur: Hermann, Griech. Privataltertümer S. 363 f.; Becker-Göll, Charikles III, 123 ff.; Gallus III, 489 ff.; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 336.

[Bl]

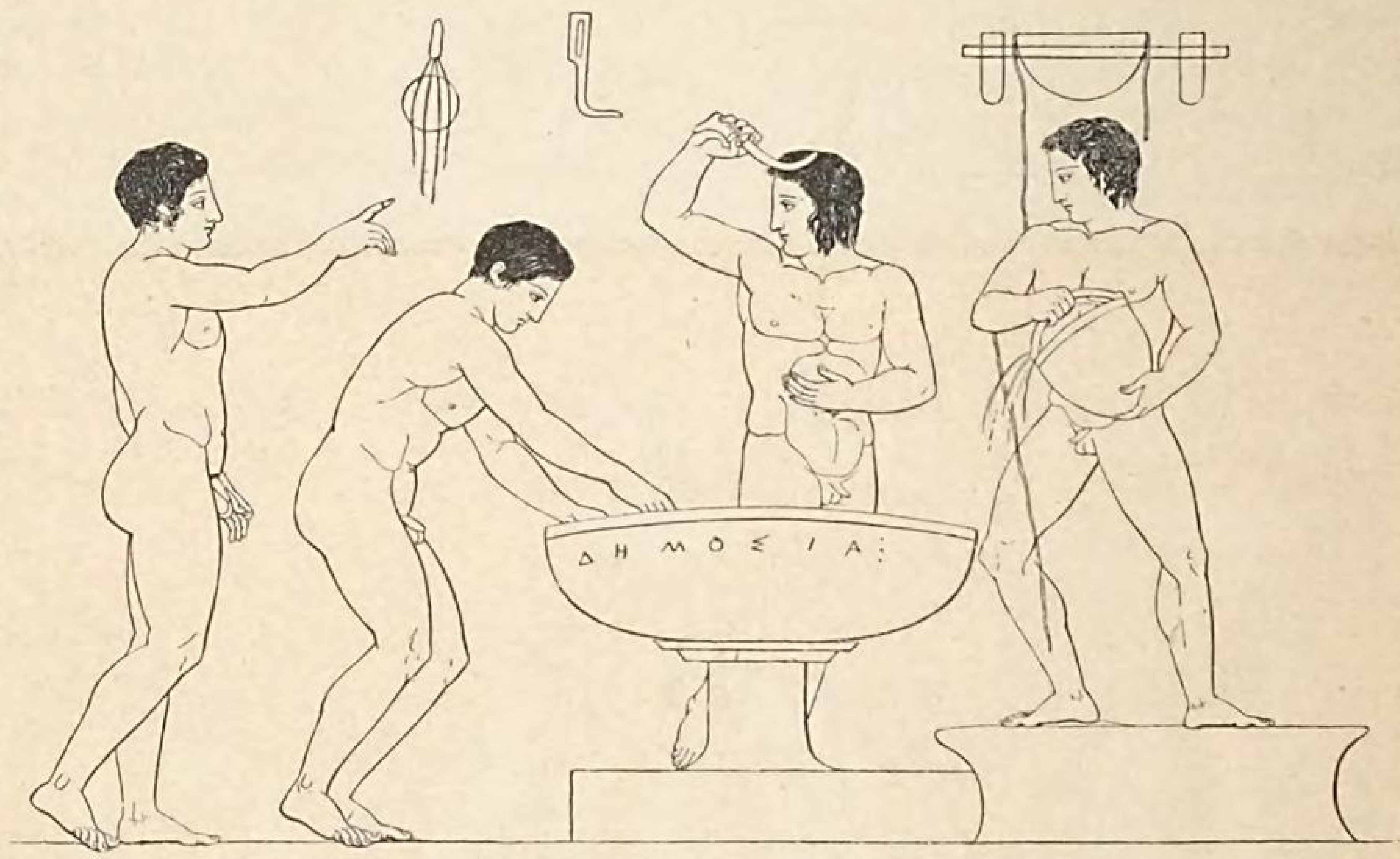




B

Baden. In den Homerischen Gedichten finden wir sowohl kalte Bäder in Flüssen und im Meere als warme in Wannen öfters erwähnt. Aber während kaltes Baden und namentlich Schwimmen stets als den Körper kräftigend galt und daher auch in der auf Stählung des Körpers gerichteten spartanischen Erziehung eine wichtige Rolle spielte (das Schwimmen wurde als eine so unerläfsliche Übung betrachtet, dafs man sprichwörtlich unter einem, der μήτε νεῖν μήτε γράμματα, weder schwimmen, noch lesen und schreiben könne, einen ganz ungebildeten Menschen verstand, Paroem. Gotting. p. 278), galten warme Bäder von jeher nur als dem Zweck der Reinigung dienend oder zur Erholung nach körperlichen Strapazen bestimmt, wurden jedoch zu den Zeiten des freien Griechenlands niemals so stehender Brauch wie später bei den Römern, ja häufiger Gebrauch warmer Bäder galt sogar als verweichlichend und gesundheitschädlich. Erst mit dem zunehmenden Luxus fing auch die Sitte des Warmbadens an, mehr überhand zu nehmen; man legte in den Privathäusern Badekabinetts zu diesem Behufe an und für das gröfsere Publikum wurden βαλανεῖα hergestellt, teils von Staatswegen (δημόσια), teils als Privatspekulation (ἴδια), in denen die Besucher gemeinschaftlich in grofsen Bassins und unter Benutzung von allerlei Douchen, Becken zu Übergiefsungen und dergl. sich badeten. Ein solches öffentliches (wie die Inschrift δημόσια ergibt) Männerbad zeigt uns Abb. 219, nach einem Vasenbild bei Tischbein, Vases Hamilton I, 58; vor einem grofsen Wasserbecken, in welches ein erhöht stehender unbekleideter Mann, vielleicht ein Badediener, eben aus einem Henkelgefäfs Wasser giefst, steht ein nackter Jüngling, die Hände darein tauchend; ein andrer, hinter dem Becken, hält in der erhobenen Rechten die Strigilis (s. Art.). An der Wand hängt eine zweite Striegel, ein Spiegel und andres Badegerät. Ein andres Vasenbild, Abb. 220, nach Tischbein II, 58, führt uns in das Privatbadekabinett einer Dame. Dieselbe kauert, ganz entkleidet, am Boden und ordnet ihr Haar, sich dabei in einem Handspiegel betrachtend; neben ihr am Boden steht ein Toilettekästchen. Eine bekleidete Dienerin ist im Begriff, in ein zierliches Badebecken Wasser aus einer Hydria (s. »Vasen«) zu giefsen. Oberhalb schwebt ein Eros. Dagegen zeigt uns das interessante Vasenbild Abb. 221, nach Elite céramogr. IV, 18, ein öffentliches Frauenbad. Das hier dargestellte Badhaus ist in dorischem Stile erbaut und durch Säulen in mehrere Räume abgeteilt. Vier unbekleidete Frauen (Badekleider sind nicht gebräuchlich, so wenig wie die Männer in ihren Badeanstalten solche tragen) stehen mit den Füfsen in dem den Boden bedeckenden Wasser und lassen in verschiedenen Stellungen Kopf, Brust, Beine von dem Wasser überfluten, das aus oberhalb an den Säulen angebrachten, in Gestalt von Tierköpfen gebildeten Mündungen auf sie herabströmt. Wahrscheinlich wird dies Wasser vermittelst eines Druckwerks durch die inwendig ausgehöhlten Säulenschäfte in die Höhe getrieben und durch die, die Säulen in etwas über Manneshöhe

verbindenden Röhren über die Baderäume verteilt. Die Badenden haben ihre langen Haare, um sie nicht zu sehr durchnässen zu lassen, in starke Zöpfe geflochten; an den Röhren hängen ihre Kleider, vielleicht auch Badetücher, die durch die vom Wasser erwärmten Röhren gewärmt werden. — Bisweilen scheint es vorgekommen zu sein, dafs beide Geschlechter gemeinschaftlich badeten (vgl. Poll. VII, 66), und für diesen Fall scheint ein Schamgürtel üblich gewesen zu sein, die sog. ᾤα λουτρίς; doch darf man das wohl als eine Ausnahme, von der wesentlich Hetären Gebrauch machen mochten, betrachten und getrennte Badeanstalten für jedes Geschlecht für sich, welche bereits aus Aristophanischer Zeit hinlänglich bezeugt sind, als die Regel ansehen. — Über die bauliche Einrichtung der griechischen Bäder, von der wir übrigens sehr wenig Näheres wissen, wird unter »Gymnasium« gehandelt werden, da dieselben einen wichtigen Bestandteil der Gymnasien zu bilden pflegten; denn der Staub und Schmutz der Palästra konnte nur durch warme Waschungen entfernt werden. — Was sonst die Benutzung der Bäder anlangt, so standen die öffentlichen Badeanstalten unter der Aufsicht eines Bademeisters (βαλανεύς), welcher das nicht bedeutende Badegeld (ἐπίλουτρον) in Empfang nahm (Arist. Nubb. 835 ff. wird dem Sokrates vorgeworfen, er bade aus Sparsamkeit nicht, was nur bei Annahme eines Badegeldes möglich ist), auch wohl das als Reinigungsmittel dienende ῥύμμα lieferte; sonst pflegte man sich aber, was man beim Baden brauchte, als Badetücher, Striegeln, Öl u. s. w. selbst mitzubringen,



219 Öffentliches Bad. (Zu Seite 241.)



Häusliche Toilette. 220 (Zu Seite 241.) Badekabinett.

resp. durch seinen Sklaven nachtragen zu lassen. Hingegen scheint es keine beaufsichtigten Garderobenräume für die abgelegten Kleidungsstücke gegeben zu haben, denn die Klagen über die Badediebe (βαλανοκλέπται) sind sehr häufig. Für sonstige Hilfe, namentlich für Übergiefsungen und dergl., hatte der Badediener bisweilen noch Gehilfen, die παραχύται. Auf Denkmälern (in Statuen sowohl wie in Vasenbildern) sieht man sehr häufig Frauen dargestellt, welche niedergekauert sich von Dienerinnen übergiefsen oder mit Öl einreiben lassen; es sind das jedenfalls Scenen häuslicher Toilette, welche man uns durch die Litteratur und durch noch erhaltene bauliche Reste am bekanntesten sind, also wesentlich in der Zeit nach Christi Geburt, waren in allen gröfseren Städten, vornehmlich aber in der Hauptstadt selbst, eine aufserordentlich grofse Zahl öffentlicher, zum Teil mit dem ausschweifendsten Luxus eingerichteter Badeanstalten, für deren Benutzung meist ein, wenn auch geringfügiges Eintrittsgeld *(balneaticum)* gezahlt wurde, welches jedoch bisweilen durch die Munifizenz der Besitzer oder durch kaiserliche Gnade zeitweise oder auf immer erlassen werden konnte. Daneben aber hatte jedes einigermafsen

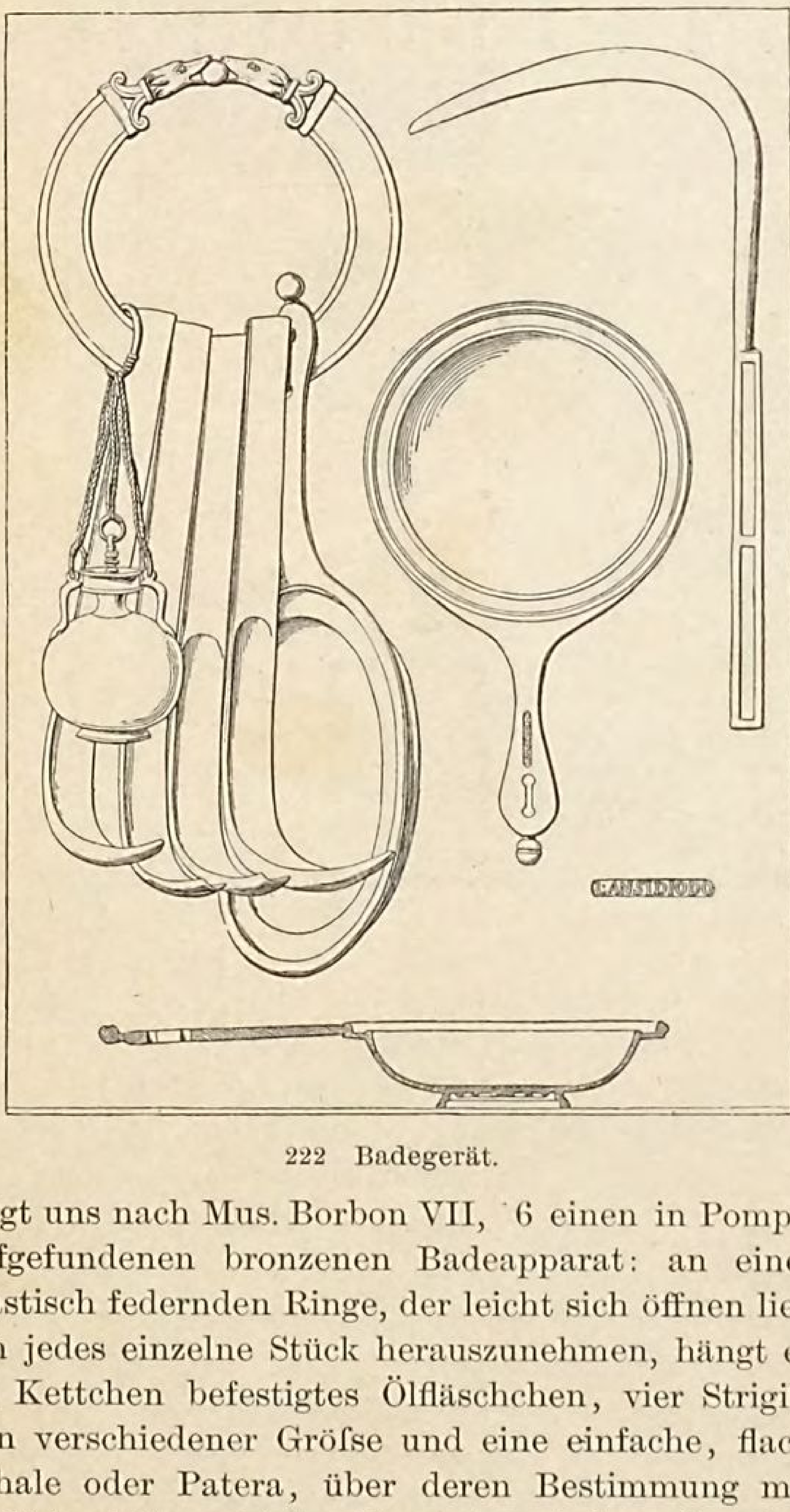


221 Öffentliches Frauenbad. (Zu Seite 241).

nicht in öffentliche Badestuben verlegen darf. Die gewöhnliche Badezeit war unmittelbar vor dem Mittagessen.

Eine bei weitem wichtigere Rolle im täglichen Leben spielte das Bad bei den Römern. In der ältern Zeit allerdings war davon auch nicht viel die Rede. Zwar gab es bereits zur Zeit des zweiten punischen Krieges öffentliche Badeanstalten (*balnea*, nach dem Griechischen, da die Sitte vermutlich von Griechenland übernommen war); allein dieselben waren nicht nur aufserordentlich einfach eingerichtet, sondern beschränkten sich wahrscheinlich auch auf einige Bassins und Wannen mit kaltem und warmem Wasser, während später noch Schwitzbäder, Heifswasserbäder und all die mannigfaltigen Übungs-, Spiel- und Erholungsräume hinzukamen, wie sie näher unter »Thermen« geschildert werden sollen (vgl. Senec. Epist. 86, wo der Luxus der späteren Bäder im Gegensatz zu der Einfachheit der alten Zeit geschildert wird). In denjenigen Zeiten, die wohnlich eingerichtete, wenn auch sonst noch so bescheidene Privathaus sein eigenes Badekabinett, dessen Einrichtung uns durch zahlreiche pompejanische Funde bekannt ist, wenn sich auch von jenem fabelhaften Luxus mancher Privatbäder, von welchem Seneca, Plinius u. A. berichten, kein Beispiel mehr erhalten hat. Freilich wird eine Provinzialstadt, wie Pompeji, wo der Raum nicht knapp war, eher auch Ärmeren Gelegenheit geboten haben, sich ein Badekabinett bei ihrer Wohnung anzulegen, als die übervölkerte Hauptstadt mit ihren turmhohen Mietkasernen, deren Bewohner wohl gröfstenteils auf die öffentlichen Bäder angewiesen waren. In der Regel war in diesen Männer- und Frauenbad getrennt (Varr. de l. Lat. IX, 68: *primum balneum ... publice ibi consedit, ubi bina essent aedificia lavandi caussa, unum, ubi viri, alterum, ubi mulieres lavarentur*); auch in Pompeji und in Badenweiler zeigen die baulichen Reste die gleiche Doppelanlage. Allein obgleich man ursprünglich eine andere Einrichtung

nicht gekannt hat, so drang doch in der Kaiserzeit sehr bald die Unsitte ein, dafs die Frauen mit den Männern gemeinschaftlich badeten, wenn auch mit einem Gürtel bekleidet (*subligar*, Mart. III, 87); und selbst dieser fiel in den späteren Zeiten, wo die sittliche Entartung immer gröfser wurde, noch fort. Diese gemeinschaftlichen Bäder haben, trotz aller dagegen von den Kaisern erlassenen Edikte und weiterhin trotz des Eiferns der Geistlichkeit dagegen sich bis lange in die christliche Zeit hinein erhalten. — Zum Badegerät, welches man sich in der Regel durch Sklaven in das Bad nachtragen liefs, gehörten aufser Badetüchern vornehmlich Ölflaschen zum Einsalben und Striegeln, wie auch in griechischer Sitte. Abb. 222



222 Badegerät.

zeigt uns nach Mus. Borbon VII, 6 einen in Pompeji aufgefundenen bronzenen Badeapparat: an einem elastisch federnden Ringe, der leicht sich öffnen liefs, um jedes einzelne Stück herauszunehmen, hängt ein an Kettchen befestigtes Ölfläschchen, vier Strigiles von verschiedener Gröfse und eine einfache, flache Schale oder Patera, über deren Bestimmung man freilich nicht recht im klaren ist, indem die einen darin ein Gefäfs zum Trinken, andere eines zum Übergiefsen erkennen wollen. — Die gewöhnliche Badezeit war die Stunde vor der Hauptmahlzeit; meist wurden die Bäder erst um die achte Tagesstunde geöffnet (zwischen 12 U. 45 M. bis 1 U. 15 M. nach unsrer Zeitrechnung) und mit Sonnenuntergang geschlossen. Doch war das Verbot, nach Eintritt der Nacht in den öffentlichen Thermen zu baden, in der Hauptstadt selbst vorübergehend bald kürzere, bald längere Zeit aufgehoben; und dafs auch in den Provinzialstädten noch nach Dunkelwerden gebadet wurde, darf man aus den mehr als 1000 Lampen schliefsen, welche sich in den alten Bädern von Pompeji gefunden haben, obgleich neuerdings (von Nissen, Pompejan. Studien S. 135) die Ansicht ausgesprochen worden ist, dafs diese Lampen nur dazu gedient hätten, die ursprünglich dunkeln Gänge und Säle zu erleuchten.

Vgl. Hermann, Griech. Privataltert. 3. Aufl. S. 210 ff.; Becker-Göll, Charikles III, 98—113; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 262 ff.; Becker-Göll, Gallus III, 104—157; Daremberg, Dictionn. des antiquités I, 648—664. [Bl]

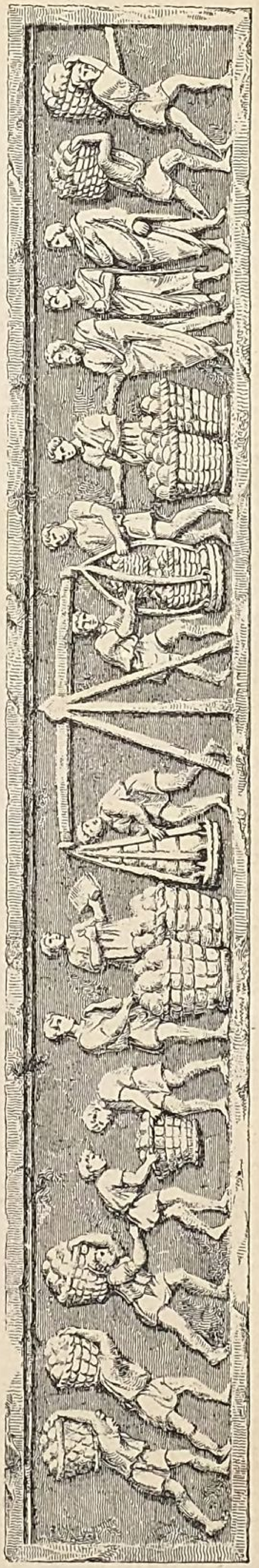
Bäckerei. Das Backen (ὀπτᾶν, *coquere*) des Brotes war im Altertum bei Griechen wie bei Römern ursprünglich ein Geschäft der Haushaltung, gleich dem Kochen. In gröfseren Haushaltungen blieb das auch das ganze Altertum hindurch üblich, und namentlich die über zahlreiche Sklaven verfügenden Reichen der alexandrinischen und der römischen Kaiserzeit hielten darauf, dafs in der Schar der Untergebenen neben dem gewandten Koche auch der erfahrene Bäcker, welcher aufser dem Brot noch allerlei feinere Backwaren herzustellen hatte, nicht fehlte, vgl. Archestr. bei Athen. III, 112 C. In einfachen Haushaltungen aber scheint man bereits früh von der Sitte, das Brot im Hause zu backen, abgekommen zu sein, schon deshalb, weil nicht jedes Bürgerhaus einen Backofen hatte; man bereitete daher entweder den Teig im Hause und liefs das Brot beim Bäcker backen, oder man kaufte es gleich fertig. In Athen finden wir daher bereits im 5. Jahrh. v. Chr. eigens für den Verkauf arbeitende Bäcker (ἀρτοκόποι), welche ihre Ware durch Verkäuferinnen (ἀρτοπώλιδες) auf Markt und Strafsen feilbieten liefsen (Arist. Ran. 858), während allerdings in Italien sich die alte Sitte länger erhielt und in Rom das Gewerbe der Bäcker (*pistores*) urkundlich erst um das Jahr 172 v. Chr. aufkam (Plin. XVIII, 107: *pistores Romae non fuere ad Perseum usque bellum annis ab urbe condita super DLXXX. ipsi panem faciebant Quirites, mulierumque id opus erat, sicut etiam nunc in plurimis gentium*); bis dahin waren also die *pistores* in Rom nur Müller gewesen, da eigene Vorrichtungen zum Mahlen des Getreides in Privathäusern begreiflicherweise selten waren. Später, vornehmlich seit der Kaiserzeit, wurde die Bäckerzunft zu einem einflufsreichen *collegium* oder *corpus pistorum*, welches namentlich durch seinen Zusammenhang mit der *cura annonae* von besonderer Wichtigkeit für die Verproviantierung der Hauptstadt war (vgl. Marquardt, Privatleben d. Römer S. 400 ff.). In der Regel waren die Bäckereien



224 a (Zu Seite 246.)



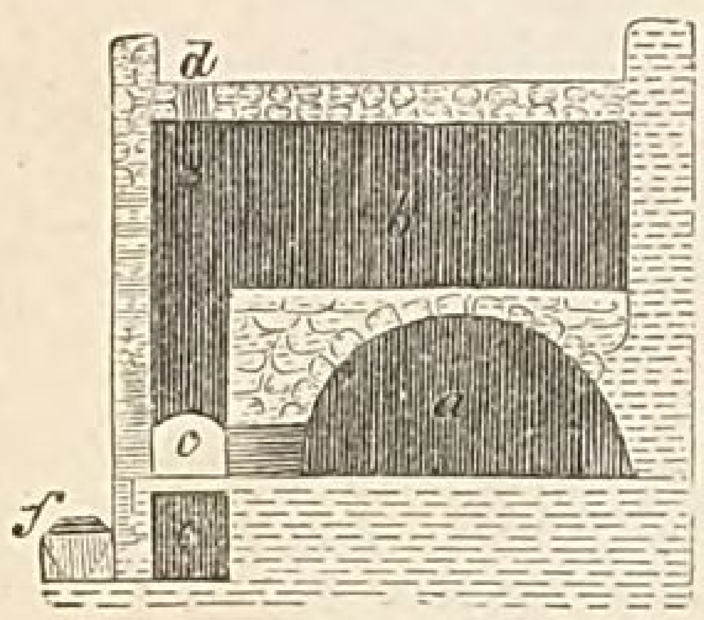
224 b (Zu Seite 246.)



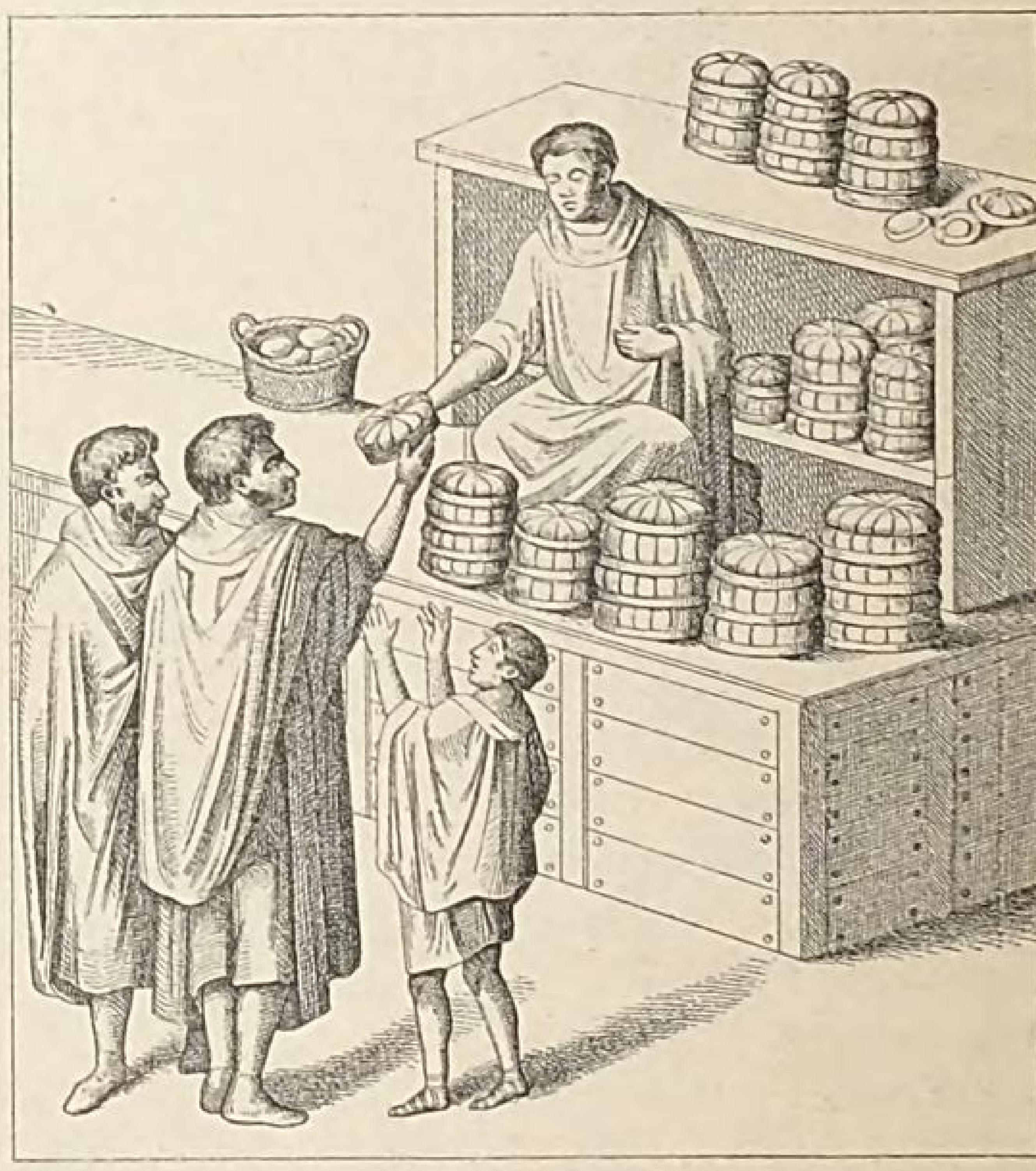
224 c (Zu Seite 246.)

Darstellung des Bäckergewerbes auf einem spätrömischen Grabmale.

zugleich mit Mühlen verbunden, die durch Sklaven oder Esel in Bewegung gesetzt wurden (vgl. »Mühlen«). Um gröbere oder feinere Mehlsorten zu erzielen, hatten die Mühlen nicht blofs eine Vorrichtung zum Verstellen, sondern man bediente sich nach dem Mahlen auch noch verschiedener Siebe (κόσκινα, κρησέραι, *cribra*) von gröfserer oder geringerer Feinheit. Der Brotteig, welchem gewöhnlich Sauerteig oder sonst ein Gärungsmittel beigemischt war, wurde mit Wasser und Salz angemacht und im Backtrog mit den Händen tüchtig geknetet, erhielt sodann auf dem Backbrett seine meist runde Form und wurde schliefslich mittels der Schaufel in den Ofen geschoben, dessen Konstruktion uns namentlich durch die Reste einer gröfseren Bäckerei in Pompeji bekannt ist. Abb. 223 zeigt den Backofen derselben im Durchschnitt (nach Overbeck, Pompeji 4. Aufl. Fig. 192): *a* ist der eigentliche Ofenraum, *b* ein denselben umschliefsender Vorraum, der dazu dient, die erhitzte Luft festzuhalten; *d* ein Abzugloch. Ziemlich deutliche Vorstellung von den verschiedenen Manipulationen der Brotbereitung geben uns die Reliefs des originellen Grabmals, welches sich der Bäcker Eurysaces, ein offenbar in grofsem Mafsstab arbeitender Brotlieferant, in Rom hat setzen lassen und welches heute noch vor Porta maggiore gröfstenteils wohlerhalten aufrecht steht. An dem aus Kornmassen aufgebauten Unterbau zieht sich oberhalb ein Fries herum, den Abb. 224a, b, c nach Mon. d. Inst. II, 58 wiedergibt. Der Anfang desselben (a links) ist nicht ganz erhalten und in seiner Bedeutung unklar; vielleicht ist Ausschütten des Mehles oder Getreides aus Säcken in Scheffel dargestellt. Weiterhin verhandelt ein an einem Tische sitzender Mann mit drei dabei stehenden, von denen einer ein Schrifttäfelchen hält, deren noch mehrere am Boden liegen; ein abgewandt dabei stehender Mann hält ebenfalls eines in der Hand. Nach Jahns Ansicht (Ann. Inst. X, 231 ff.) ist hier die Abrechnung mit den Apparitoren der Dekurien, welchen der Bäcker das Brot zu liefern hatte, dargestellt; der letztgenannte Mann kontrolliert vielleicht mit der Tafel in der Hand die Zahl der abgelieferten Getreidesäcke. Hierauf folgen zwei von Maultieren gedrehte Mühlen; an der einen scheint ein Diener fertiges Mehl auszuschöpfen, an der andern steht der das Maultier antreibende Sklave mit der Peitsche. Es folgen zwei Arbeiter, welche Mehl an einem Tische sieben, weiterhin ein andrer Tisch, ebenfalls mit zwei in dieser Weise beschäftigten Männern, von denen der eine durch einen Käufer, der von seinem den Beutel tragenden Sklaven begleitet ist, in seiner Arbeit unterbrochen wird; am Boden stehen einige Gefäfse für das Mehl. Weiterhin (b links) sieht man eine von einem Pferde in Bewegung gesetzte Maschine mit einem Arbeiter, der die Hände in den Trog steckt; man vermutet, dafs dies eine Vorrichtung zum Durchkneten des Teiges vorstellt. Dann sehen wir an zwei Tischen, zwischen denen ein Aufseher steht, eine Menge Arbeiter mit dem Formen des Brotes beschäftigt; hierauf folgt der gewölbte Backofen, in den eben ein Sklave das fertige Brot mit der Schaufel hineinschiebt. Auf der letzten Abteilung (c) wird das fertige Brot von Arbeitern in Körben weggetragen; in der Mitte werden auf einer grofsen Wage Brotkörbe abgewogen in Gegenwart eines Aufsehers



223 Backofen.



225 Bäckerladen.

mit Täfelchen und dreier Magistratspersonen, welche die Brotlieferung kontrollieren und in Empfang nehmen. Offenbar sind die auf der einen Seite fortgetragenen Brotkörbe bereits gewogen und richtig befunden worden, während die, welche auf der andern Seite herzugetragen werden, noch erst abgewogen werden sollen. — Zeigen uns diese Vorstellungen den grofsartigen Geschäftsverkehr eines *pistor redemptor* der Augusteischen Zeit, so sehen wir in Abb. 225, einem Wandgemälde aus Pompeji (nach Jahn, Abh. der Sächs. Ges. der Wissensch. V, Taf. 3, 2), in ansprechender Weise den Laden eines Bäckers in einer Provinzialstadt. Hinter dem geschlossenen Ladentisch sehen wir ein offenes Gestell, auf dessen Fächern gröfsere Brote von gleichmäfsiger Form regelmäfsig übereinander geschichtet nebst etwas kleinerer Backware liegen; auch der Ladentisch ist mit gröfseren Broten und einem Korbe voll kleiner Brötchen bedeckt. Der hinter dem Tisch etwas erhöht sitzende

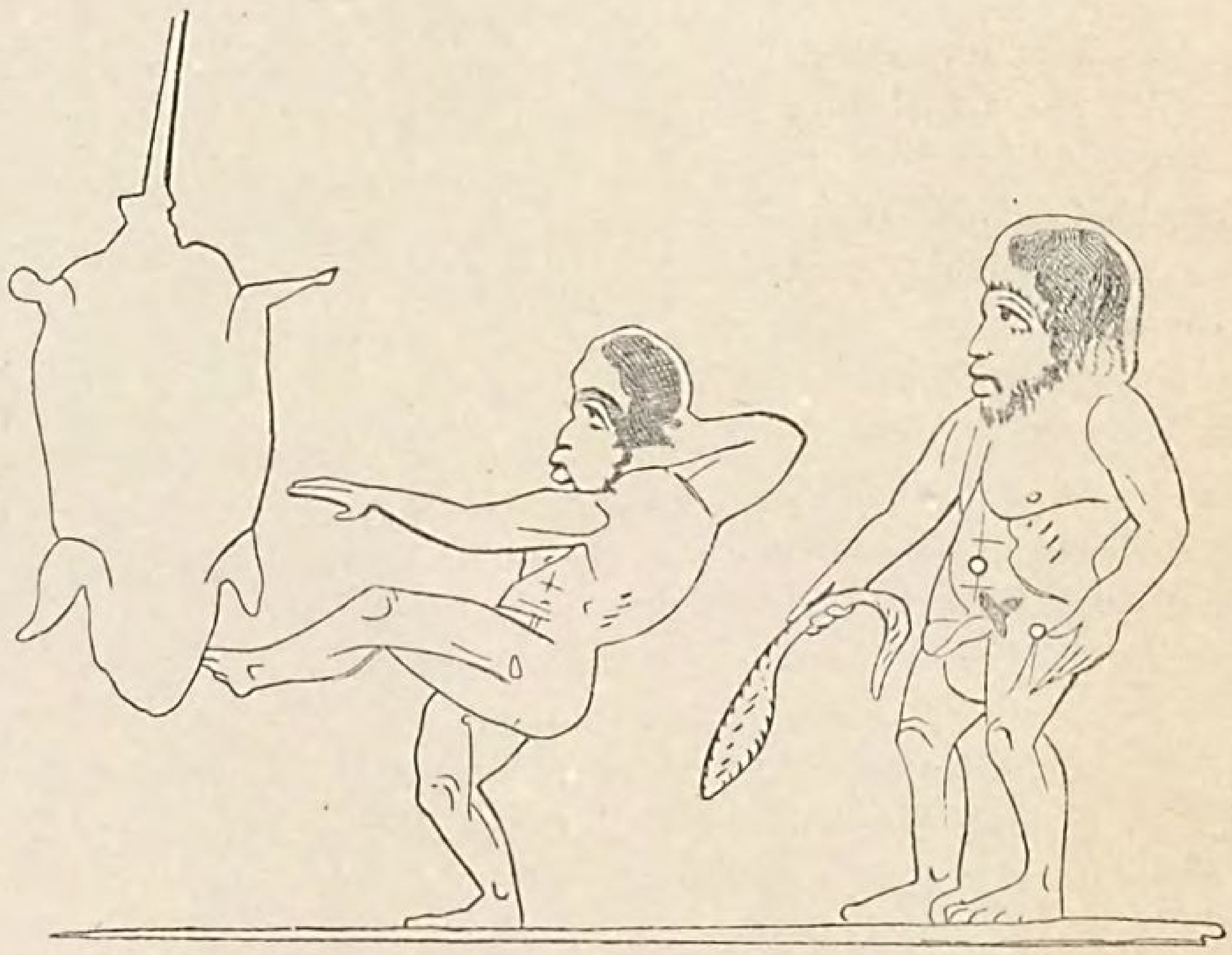
Verkäufer reicht ein grofses Brot einem der zwei vor ihm stehenden Bürger, in der schlichten Tracht der Provinzialen, dar; ein letztere begleitender Knabe streckt verlangend seine Hände nach dem Brot in die Höhe.

Vgl. über das Technische Blümner, Technologie der Gew. und Künste I, 1 ff.; über die allgemeinen Verhältnisse Becker-Göll, Charikles II, 314 ff.; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 399 ff. Siehe auch die Artikel »Brot«, »Kuchen«, »Mehl«, »Mühlen«. [Bl]

Bäder s. »Gymnasion« und »Thermen«.

Ballonschlagen (κωρυκομαχία). Das Spiel mit dem sog. κώρυκος, *follis pugilatorius* (vgl. Plaut. Rud. 721: *extemplo hercle ego te follem pugilatorium faciam et pendentem incursabo pugnis*) ist eine Vorübung für den Faustkampf, welche darin bestand, dafs ein ziemlich grofser, mit Sand, Körnern und dergl. gefüllter Lederschlauch oder Ballon frei schwebend aufgehangen wurde, gegen welchen der dies Übende seine kunstgerechten Ausfälle machte. Eine Darstellung dieser Übungen sehen wir an einer Figur der unter »Dioskuren« abgebildeten Ficoronischen Cista: der Ballon hängt hier an einem Baumstamm und der Argonaut legt sich eben in der Angriffsstellung dagegen aus. Eine Karikatur der Übung zeigt Abb. 226, ein Vasenbild nach Ann. Inst. XLII (1870) tav. d'agg. R. Die Stelle des Ballons vertritt hier ein Tierfell, das man sich jedoch auch als ausgestopft denken mufs; die dabei beschäftigten Männer, von denen der eine einen undeutlichen Gegenstand (Peitsche?) hält, während der andere mit Händen und Beinen zugleich seine Stöfse gegen dies Fell führt, sind mit halb tierischen Physiognomien dargestellt. [Bl]

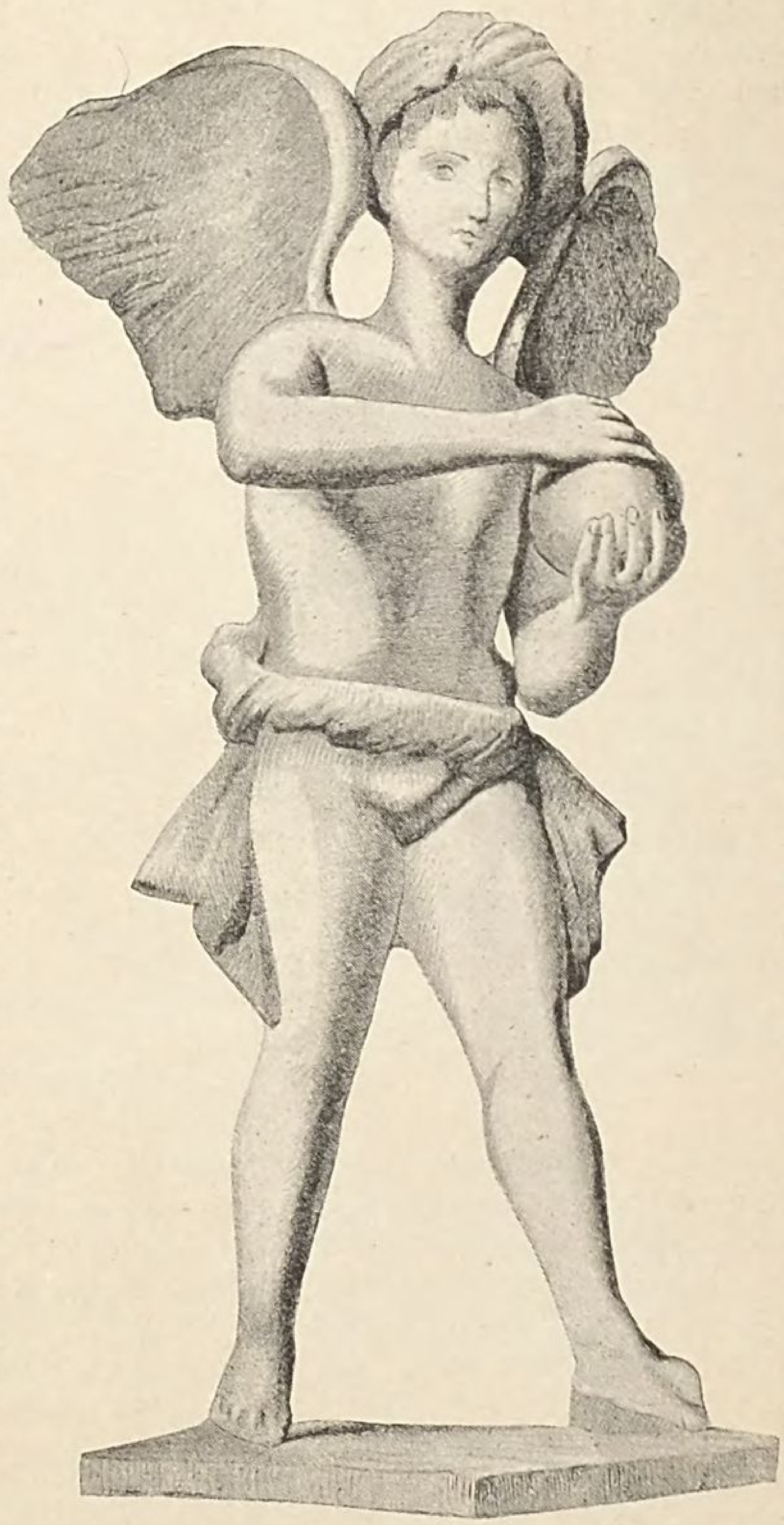




226 Ballonschlagen (Karikatur).

Ballspiel. Während das Spielen mit dem Ball (σφαῖρα, *pila*) heute fast durchweg nur eine Belustigung der Jugend ist, erfreute sich dasselbe im Altertum schon seit der frühesten Zeit auch bei Erwachsenen grofser Beliebtheit, zumal das Ballspiel einen wichtigen Bestandteil der Gymnastik bildete und wegen der damit verbundenen Übungen der Muskelthätigkeit an Händen und Füfsen für kräftigend galt, so dafs sogar eigene Schriften über die hygieinische Seite des Ballspiels verfafst worden sind (des Galen Schrift περὶ μικρᾶς σφαίρας γυμνασίου ist uns noch erhalten, Werke V, 890 Kühn; Separatausgabe von J. Marquardt, Güstrow 1879). Schon bei Homer ergötzt sich Nausikaa mit ihren Begleiterinnen am Meeresstrande mit dem Schlagen des Balles (Od. VI, 100 ff.); und am Hofe des Phäakenkönigs bewundert Odysseus die Gewandtheit, mit der die Jünglinge dort den Ball zu schleudern verstehen (VIII, 370 ff.). Von der Bedeutung, welche das Spiel in der historischen Zeit hatte, spricht die Thatsache, dafs Sophokles, Alexander d. Gr., Caesar, Augustus, Alexander Severus und andere berühmte Männer des Altertums besondere Verehrer desselben gewesen sein sollen. Bei den gröfseren Gymnasien war daher ein besonderer Platz dem Ballspiel gewidmet, das sog. σφαιριστήριον (s. »Gymnasion«), und es gab selbst eigene Lehrer, welche darin unterrichteten. — Die Bälle, mit denen man spielte, waren nach Gröfse und Schwere aufserordentlich verschieden, und nicht minder mannigfaltig die Art, wie man sie benützte. Allerdings rührt die Mehrzahl der uns hierüber erhaltenen Nachrichten erst aus römischer Zeit her; allein die hauptsächlichsten Methoden darunter gehen jedenfalls auf griechische Sitte bereits der früheren Zeit zurück, wenn auch die kunstvollere Ausbildung einzelner Spielmethoden erst im Lauf der Zeit sich mag entwickelt haben. In der Kaiserzeit unterschied man fünf Arten von Bällen: kleine, mittelgrofse, grofse, sehr grofse und leere (Antyll. apud Oribas. I, 528 Daremb.; ἡ μὲν γάρ ἐστι μικρά, ἡ δὲ μεγάλη, ἡ δὲ μέση, ἡ δὲ εὐμεγέθης, ἡ δὲ κενή), welche Aufzählung darauf schliefsen läfst, dafs die vier ersten Gattungen gestopfte Bälle waren. Zur Füllung verwandte man Federn, Haare, Wolle, Feigenkörner und dergl.; von aufsen wurde der Ball meist mit bunten Lappen

oder Flecken benäht. Als lateinische Bezeichnungen finden wir die Namen *pila*, in allgemeiner Bedeutung *pila arenaria, follis;* letzterer ist vermutlich mit dem leeren Ball identisch; sodann sind die griechischen Bezeichnungen *trigon* und *harpasta,* sowie die lateinische *paganica* erhalten, in ihrer näheren Bedeutung aber nur teilweise bestimmbar; höchst wahrscheinlich hat man sich unter diesen Benennungen nicht besondere Arten von Bällen, sondern nur von Ballspielen vorzustellen. — Von den mannigfaltigen Arten des Ballspieles können wir hier nur die wichtigsten herausheben. Das einfache in die Höhe Werfen des Balles, welchen man dann entweder selbst wieder auffängt oder von einem andern auffangen läfst, heifst οὐρανία (σφαῖρα). Ähnlich war das Spiel, wenn man den Ball in mehr horizontaler Richtung einem Mitspieler zuwarf; die Römer nennen dieses Ballspiel unter mehreren Personen *datatim ludere.* In dieser Weise spielen die vier kleinen Eroten aus Tanagra in der Züricher Sammlung, s. Kekulé, Thonfiguren aus Tanagra Taf. 4 f.; einen gröfseren Ball hält mit beiden Händen der Eros, der hier (Abb. 227) nach einer Terrakotte, Gazette archéol. VI (1880) pl. 4 abgebildet ist. Wahrscheinlich steht der Knabe im Begriff, den Ball einem Mitspieler zuzuwerfen. Anders ist das *expulsim ludere,* griech. ἀπόρραξις, wobei der Ball gegen eine Wand oder gegen den Boden geworfen und wenn er infolge seiner Elastizität zurückspringt, wieder aufgefangen oder von neuem mit der Hand zurückgeprellt wird; auch hier konnten mehrere mitsammen spielen, und derjenige trug dann den Sieg davon, welcher am längsten das Spiel trieb, ohne den Ball zur Erde fallen zu lassen. In Bädern und Gymnasien stand daher bei diesem Spiele ein »Markeur« dabei, der die einzelnen Würfe zu zählen hatte, der sog. *pilicrepus* (Senec. Epist. 56, 1). Auf dieses Spiel scheint sich ein Teil des hier unter Abb. 228 wiedergegebenen Basrelief aus der ehemaligen Campanaschen Sammlung zu beziehen, nach Ann. Inst. XXIX (1857) tav. d'agg. B C. Hier sind ganz rechts drei Kinder (anscheinend zwei Mädchen und ein Knabe) in langen Kleidchen damit beschäftigt, Bälle gegen eine (nicht mit dargestellte) Wand zu schleudern; das erste (von rechts) ist eben im Begriff, den zurückfliegenden Ball mit der rechten Hand wieder zurückzuschleudern; das nächste erwartet mit ausgestreckter rechter Hand den zurückprallenden Ball und der dritte hält den Ball in beiden Händen, bereit ihn aufs neue fortzuschleudern. Die übrigen Kinder des Reliefs sind mit einem andern Spiel beschäftigt, auf welches wir bei »Nüsse« zurückkommen werden. — Es konnte ferner auch eine Person mit mehreren Bällen spielen. Am einfachsten und häufig dargestellt ist das Spiel mit zwei Bällen. So sehen wir auf einem Vasenbild, Abb. 229, nach Ann. Inst. XIII (1841) tav. d'agg. J, eine sitzende Frau mit zwei Bällen beschäftigt; und auf dem unter Abb. 230, nach Panofka, Bilder ant. Lebens X, 1, abgebildeten Wandgemälde aus den Thermen des Titus sehen wir drei Jünglinge unter Leitung ihres Lehrers, einen jeden mit zwei Bällen beschäftigt. Offenbar bestand dies Spiel darin, dafs ein Ball beständig in der Luft schwebte und abwechselnd mit der einen und mit der andern Hand aufgefangen wurde. Schwerer war es, mit drei und noch mehr Bällen zu gleicher Zeit zu spielen; es gehörte das schon mehr zu den Kunststückchen der Jongleurs, und die unter Abb. 231 nach einem Vasenbilde bei Tischbein, Vases Hamilton I, 60 zu sehende, mit drei Bällen spielende Frau ist daher als Gauklerin zu fassen, was übrigens auch die Gesellschaft, in

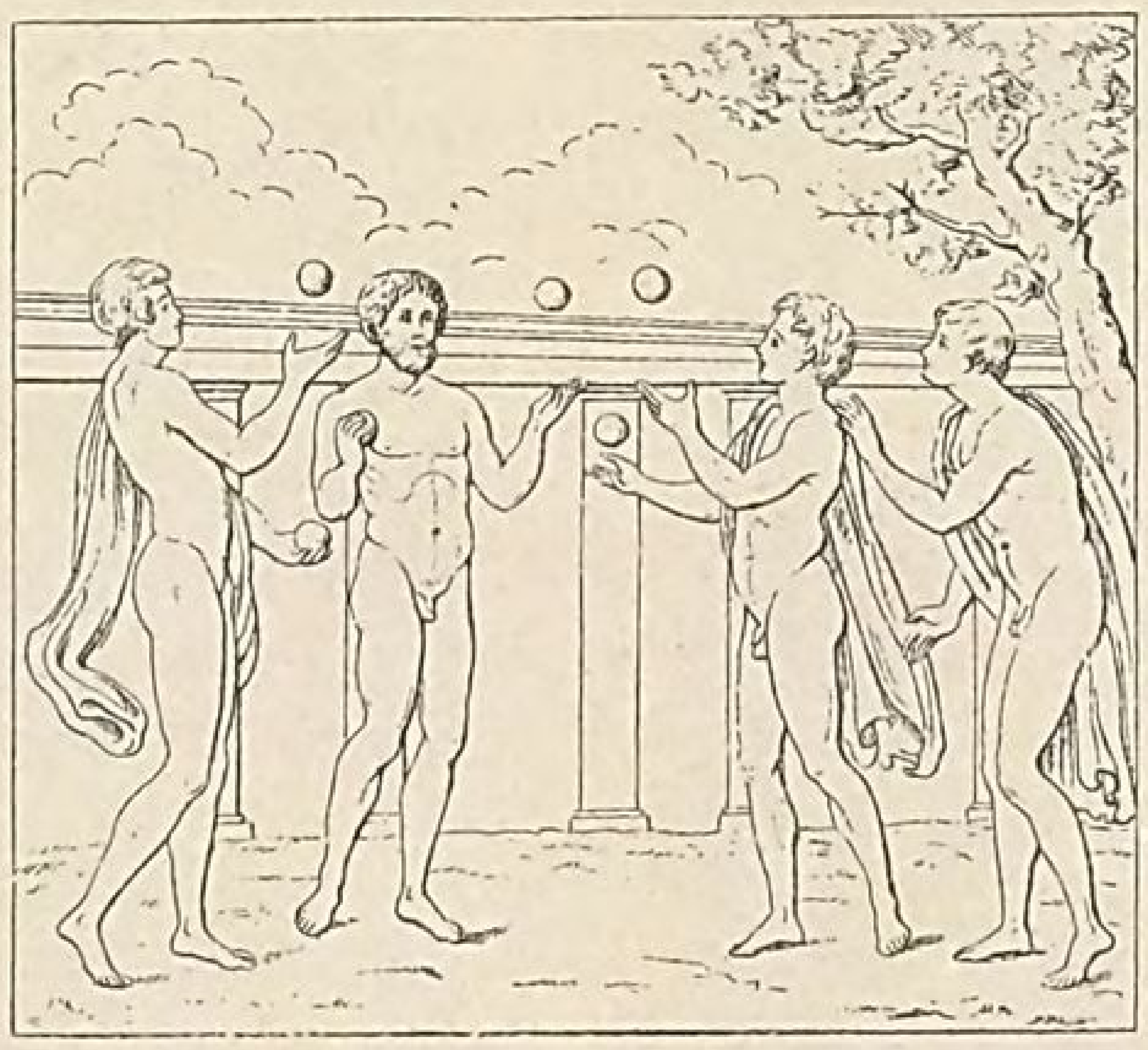


227 Ballspielender Amor.



228 Ballspielende Kinder. (Zu Seite 248.)

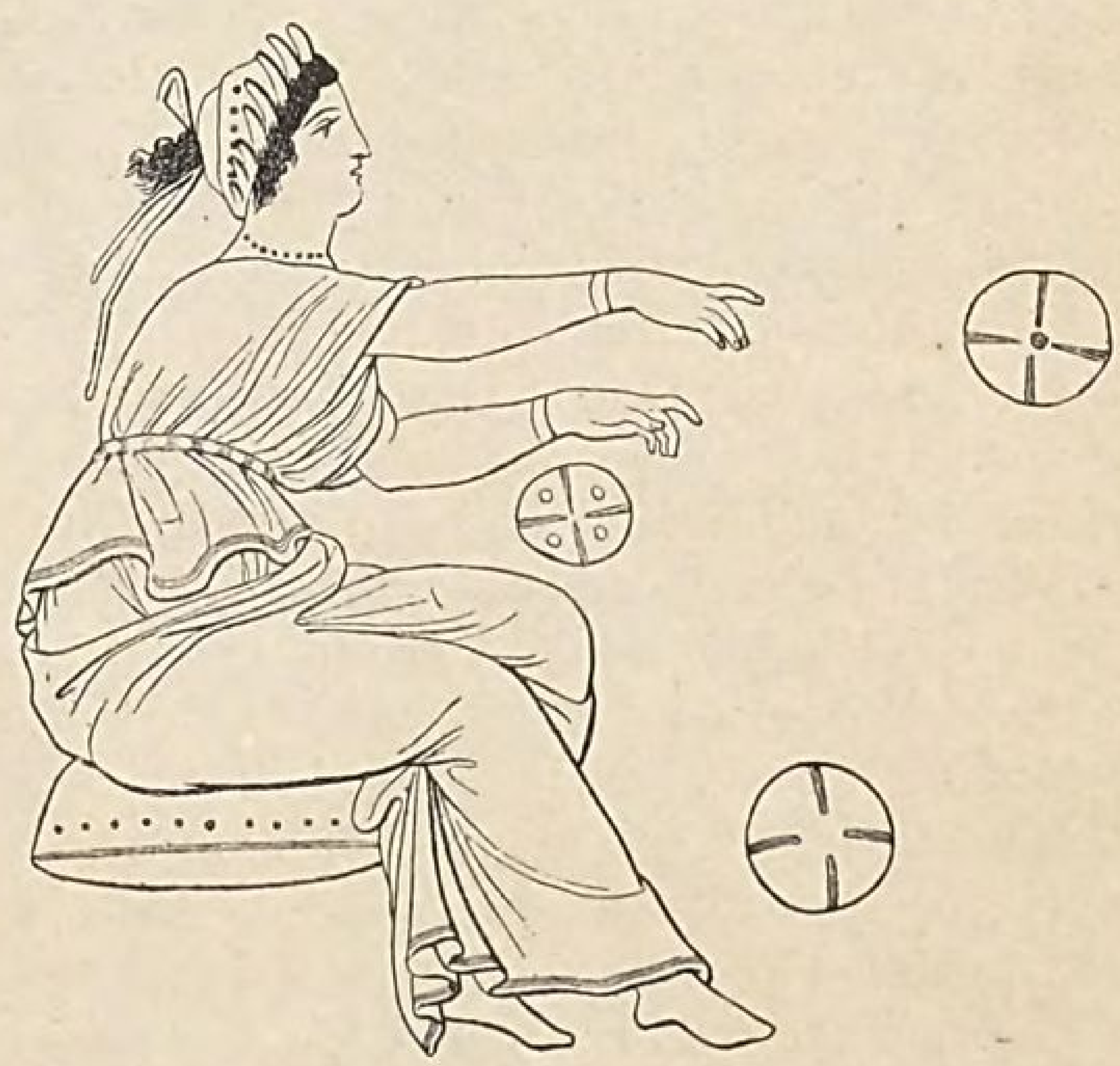
der sie dort dargestellt ist, bestätigt. — Beim *trigon* stellten sich, wie der Name des Spieles besagt, drei Spieler im Dreieck auf und spielten mit drei Bällen. Dann gab es auch Massenspiele, wobei zwei Parteien miteinander kämpften; es gab davon verschiedene Arten, unter denen namentlich diejenige, welche ἐπίσκυρος oder ἐπίκοινος hieſs, mit unserem Turnspiel des Ballschlagens groſse Ähnlichkeit gehabt zu haben scheint, insofern diejenige Partei, welche dabei bis an bestimmte Schranken zurückgedrängt wurde, verlor. Über diese Spiele (σφαιρομαχία) ist vornehmlich zu vergleichen die Abhandlung von J. Marquardt, De sphaeromachiis veterum, Güstrow 1879; sonst vgl. Becker-Göll, Gallus III, 168 ff.; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 818 ff.; Grasberger, Erzieh. u. Unterr. I, 84 ff.; Becq de Fouquières, Les jeux des Anciens p. 199 ff. [Bl]



230 Ballspieler, römisch. (Zu Seite 248.)



229 Ballspielerin. (Zu Seite 248.)



231 Gauklerin mit drei Bällen. (Zu Seite 248.)

Banken, Bankiers. Der schon frühzeitig entwickelte blühende Handel der Griechen und die dabei immerhin ziemlich primitiven Verhältnisse des Münzwesens brachten es mit sich, dafs an allen gröfseren Handelsplätzen sich Geldwechsler etablierten, welche ihre Wechseltische meist auf öffentlichen Plätzen, vornehmlich auf der Agora, aufschlugen und danach den Namen τραπεζῖται erhielten. Die Umwechselung fremden Geldes gegen einheimische Münzsorten bildete aber nur einen kleinen Teil der Geschäfte, welche diese Kaufleute betrieben; sie liehen auch aus den ihnen zur Disposition stehenden Mitteln Geld gegen Pfänder aus oder beschafften Kapitalien zu gröfseren Handelsunternehmungen, wobei sie nicht allein mit ihrem eigenen Vermögen arbeiteten, sondern auch fremde, ihnen gegen Verzinsung anvertraute Gelder nutzbringend anlegten. Damit war vielfach die Einrichtung verbunden, dafs der Ausleiher für Zahlungen, welche er zu leisten hatte, Anweisungen auf seinen Bankier ausstellte, obgleich freilich von Wechseln in unserm heutigen Sinne im Altertum noch nicht die Rede war. Öffentliche oder Staatsbanken gab es in römischer Zeit an verschiedenen Orten Griechenlands und Kleinasiens (Athen, Kyzikos, Ilion u. s. w.); häufig vertraten auch die Heiligtümer die Stelle solcher Banken, indem sie Gelder gegen Zinsen ausliehen oder solche in Deposito nahmen. Der Zinsfufs war im allgemeinen ziemlich hoch, womit es zusammenhängt, dafs die Bankiers vielfach in den Ruf des Wuchers gerieten und im allgemeinen keine besonders geachtete Stellung einnahmen, obgleich manche darunter sich des Vertrauens ihrer Mitbürger erfreuten und daher nicht selten bei Verträgen, Käufen u. dergl. als Rat und Beistand oder Zeugen zugezogen wurden.

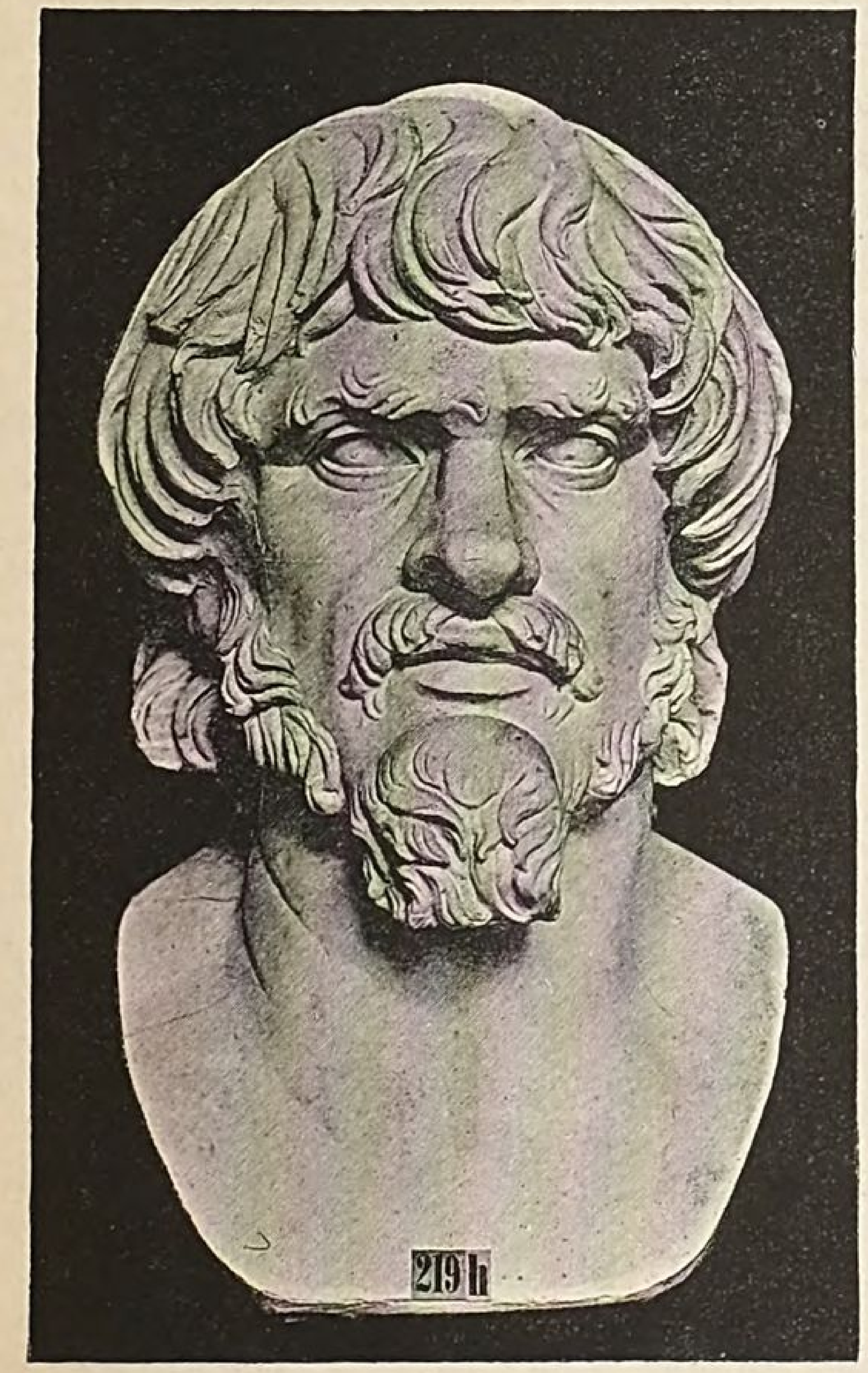
Eine etwas andere Rolle spielten die Bankiers in Rom und den römischen Provinzen. Zwar galt ursprünglich die Beschäftigung mit Geldleihgeschäften als unanständig, wie jede auf direkten Gelderwerb gerichtete Thätigkeit des freien Römers unwürdig erschien; aber der grofse Vorteil, welchen derartige Geschäfte mit sich brachten, liefs gar bald, namentlich als die systematische Ausbeutung der Provinzen begonnen hatte, solche altväterische Bedenken in den Hintergrund treten, und so nahmen denn die Geldwechsler oder Bankiers, *argentarii*, nicht nur aufserordentlich überhand, sondern es beteiligten sich selbst Personen der besten Stände an den durch die Bankiers vermittelten Unternehmungen. Eigentliche Staatsbanken gab es allerdings nicht, doch kam es bei Notständen vor, dafs der Staat eine unter Aufsicht öffentlicher Beamten stehende *mensa publica* errichtete (wie z. B. 352 v. Chr.). Die *argentarii* hatten ihre Plätze auf dem Forum, namentlich in den Durchgangsbogen, welche der *Janus summus, medius* und *imus* hiefsen. In den von ihnen vermittelten Geschäften trat bei entwickelteren Verhältnissen bald in der Weise eine Teilung ein, dafs die *argentarii* wesentlich nur die gröfseren Geldgeschäfte übernahmen, Zahlungen, auch bare Anlegung von Kapitalien u. dergl., während das kleine Wechselgeschäft, der Umtausch fremder Geldsorten u. dergl. den wenig geachteten *numularii* anheimfiel, welche dafür ein gewisses Agio nahmen. Jene sowohl wie diese standen jedoch unter Aufsicht des Staates, sowohl in Rom als in der Provinz; sie bedurften nicht allein einer Konzession zur Betreibung ihres Gewerbes, sondern sie mufsten auch Buch führen, um nötigenfalls in streitigen Sachen Rechenschaft ablegen zu können. Der Zinsfufs war an und für sich nicht sehr hoch, stieg aber, namentlich in den beständig zu Kapitalaufnahmen genötigten Provinzen, oft zu enormer Höhe.

Vgl. Hermann, Griech. Privataltert.' S. 452 ff.; Becker-Göll, Charikles II, 208 ff.; Marquardt, Röm. Staatsverwaltung II, 63 ff. [Bl]

Barbarenbildungen. Barbaren in ihrem charakteristischen Typus hat die Blütezeit der griechischen Kunst nicht dargestellt. Um solche zu kennzeichnen, bediente sich dieselbe rein äufserlicher Zuthaten in Tracht und Bewaffnung; so trägt Paris die phrygische Mütze, die Perser Hosen u. s. w. Häufig wurde aber selbst eine solche Charakterisierung unterlassen, sobald innerhalb einer Gruppe dieselbe durch eine Figur klar vor Augen gestellt wurde, so z. B. im Westgiebel von Aigina, wo alle Troer den Griechen völlig gleich gebildet sind, die ganze Partei aber durch Paris mit der phrygischen Mütze und seiner enganliegenden Rüstung als die der Troer für alle Beschauer mit voller Deutlichkeit gekennzeichnet ist. Die erste wirkliche Barbarenbildung, der wir begegnen, ist die Statue des Mausolos (s. »Mausoleum«) aus der Mitte des 4. Jahrh. v. Chr. Hier finden wir aber noch keineswegs eine rein naturalistische Darstellung, sondern es begnügt sich der Künstler, nur einige besonders charakteristische Züge der Nationalität hervorzuheben unter Bewahrung des idealen Gesamtcharakters. Ähnlich verfährt die pergamenische Schule in der Alexandrinischen Zeit (s. »Pergamon«).

Erst die Römer waren es, welche in ihrer naturalistischen Tendenz auch den Barbarentypus ganz und voll, wie er ihnen erschien, wiedergaben. Gelegenheit genug dazu boten ihnen ihre historischen Darstellungen, mit denen sie ihre Fora und Gebäude meist statuarisch, ihre Triumphbögen und Ehrensäulen meist in Relief schmückten. Von letzterer Gattung werden wir in den Art. »Triumphbögen« und »Ehrensäulen« Beispiele finden. Von Beispielen statuarischer Art mögen hier einige angeführt sein. Abb. 232 (im Vatican; nach Photographie eines Gipsabgusses) stammt vom Trajansforum und stellt

einen Dacier vor. Dieser Marmorkopf gehörte, wie mehrere andre an derselben Stelle gefundene, wahrscheinlich einer Statue an, welche mit andern ein Siegesmonument des Kaisers schmückte. Hier ist die rohe Barbarennatur, welche in den pergamenischen Statuen noch andeutend gegeben ist, ganz ungeschminkt und naturgetreu wiedergegeben. Dafs die



232 Dacier. (Zu Seite 250.)

Wiedergabe eine getreue, dafür bieten uns die Köpfe in Abb. 233 und 234 Anhalt. Abb. 233 (nach Photographie eines Gipsabgusses) gibt offenbar einen Germanen wieder (Marmor in London), gewöhnlich als Thumelicus, der Thusnelda Sohn, bezeichnet, aber ohne irgend welche Gewähr der Richtigkeit. Hier tritt uns ein viel freierer, man möchte sagen, edlerer Charakter entgegen als im Dacier. Jene hohen Eigenschaften, welche ein Tacitus den Germanen nachrühmte, konnten natürlich auch einem Bildhauer, stellte er selbst besiegte Barbaren dar, nicht entgehen. Nicht überraschen wird es uns deshalb, in dem Marmorkopf einer Germanin in St. Petersburg (Abb. 234; nach Photographie eines Gipsabgusses) ein deutsches Mädchen dargestellt zu finden, begabt mit einer Feinheit und Innigkeit, wie selbst ein Germane dieselbe einem Porträt einer Landsmännin nicht besser hätte geben können. Aufmerksam sei gemacht darauf, wie es die Künstler verstanden haben, die Farbe der Haare, welche vielleicht noch durch Malerei im Original besonders angegeben war, auch plastisch vor Augen zu führen. Der Dacier hat offenbar schwarzes oder dunkelbraunes Haar, was der Künstler selber in blofsem



233 Germane.

Marmor durch den starken Kontrast von Licht und Schatten in der Behandlung klar gemacht hat. Der Germane ist heller und gelber, und die Germanin hat gewifs gelbes Haar. Eine schöne Marmorstatue (in der Loggia de Lanzi zu Florenz) stellt ebenfalls eine Germanin dar, zwar nicht Thusnelda, da jeder Porträtzug fehlt, wohl aber eine Germania devicta (Abb. 235, nach Photographie). Friederichs' schöne Worte (Bausteine I, 503 Nr. 809) mögen zur Erklärung dienen: »Die Statue ist würdig mit Tacitus' Germania verglichen zu werden, sie ist ein gleich schönes Denkmal, das ein Römer der germanischen Nation gesetzt hat. Der Künstler hat eine reife

Jungfrau gebildet, denn nur als eine solche, als eine Heldenjungfrau, die den Kampf nicht scheut, konnte Germania gebildet werden. Ihr hoher Wuchs überragt das Mafs des Südens und erinnert an das Wort des Tacitus, in dem er seine Bewunderung den hochgewachsenen germanischen Gestalten ausspricht. Sie trauert zwar über das Unglück ihres Vaterlandes, sie ist so ganz in ihre Trauer versunken, dafs sie auch des gelösten Gewandes, das ihre Brust entblöfst hat, nicht achtet, aber dieser tiefe Schmerz



234 Germanin. (Zu Seite 251.)

ist voll Adel und auch nur der Ausdruck einer hohen Gesinnung.« Dieses Werk tritt freilich insofern wieder aus dem Rahmen der eigentlichen Barbarenbildungen heraus, als der Künstler nicht das Porträt einer bestimmten Person geschaffen hat, überhaupt hat schaffen wollen, sondern die Darstellung der Frauen einer ganzen Nation, so dafs dasselbe einen idealeren Eindruck macht, als die sonstigen Barbarendarstellungen der Römer, ja selbst die der pergamenischen Kunst. [J]

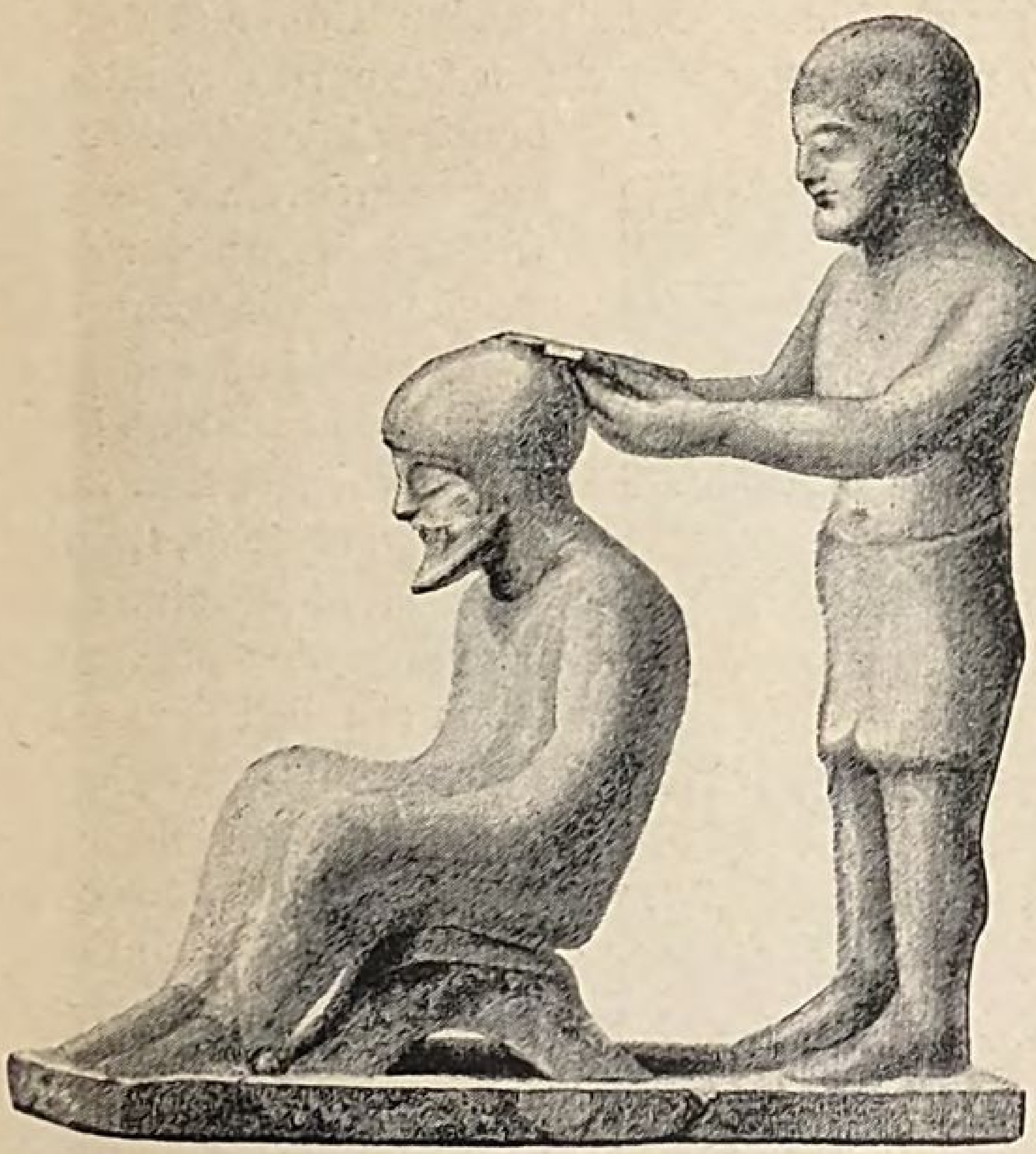
Barbiere. Obgleich das Schermesser bekanntlich bereits bei Homer vorkommt (Il. K, 173: ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς) und sein Gebrauch jedenfalls in eine noch beträchtlich frühere Zeit zurückreicht (wahrscheinlich war er den Griechen vom Orient her überkommen), so pflegte man doch in der historischen Zeit bis auf das Zeitalter Alexanders d. Gr. nur eine beschränkte Anwendung davon zu machen.



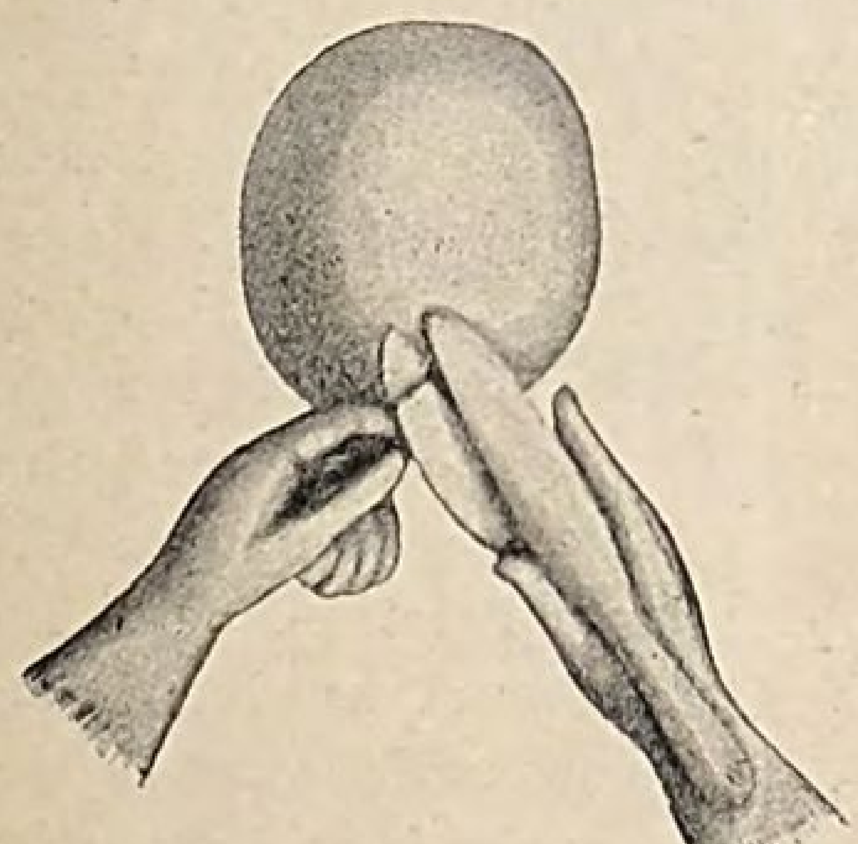
235 Sog. Thusnelda. (Zu Seite 251.)

Wenn wir daher auch schon frühzeitig bei den Griechen Barbiere (κουρεῖς) und Barbierstuben (κουρεῖα) finden, so bestand doch lange Zeit die Hauptthätigkeit jener jedenfalls nicht, wie bei uns, im Abnehmen des ganzen Bartes, im eigentlichen ξυρεῖν, *radere* (obgleich auch dies, wie Arist. Thesm. 214 ff.

zeigt, vereinzelt vorkam, aber als weibisch und verächtlich galt), sondern, wie auch die Bezeichnung andeutet, vornehmlich im κείρειν, *tondere* (daher der Barbier lateinisch *tonsor*), d. h. im Verschneiden des Haupt- und Barthaares, wobei man sich in der Regel einer Schere, der ψαλίς oder μία μάχαιρα, in Form eines elastischen, in der Mitte gebogenen und an den Seiten geschärften Bronzeblechs bediente. Ein charakteristisches Bild eines κουρεύς gibt uns die hier (Abb. 236 u. 237) abgebildete Gruppe, eine Terrakotte

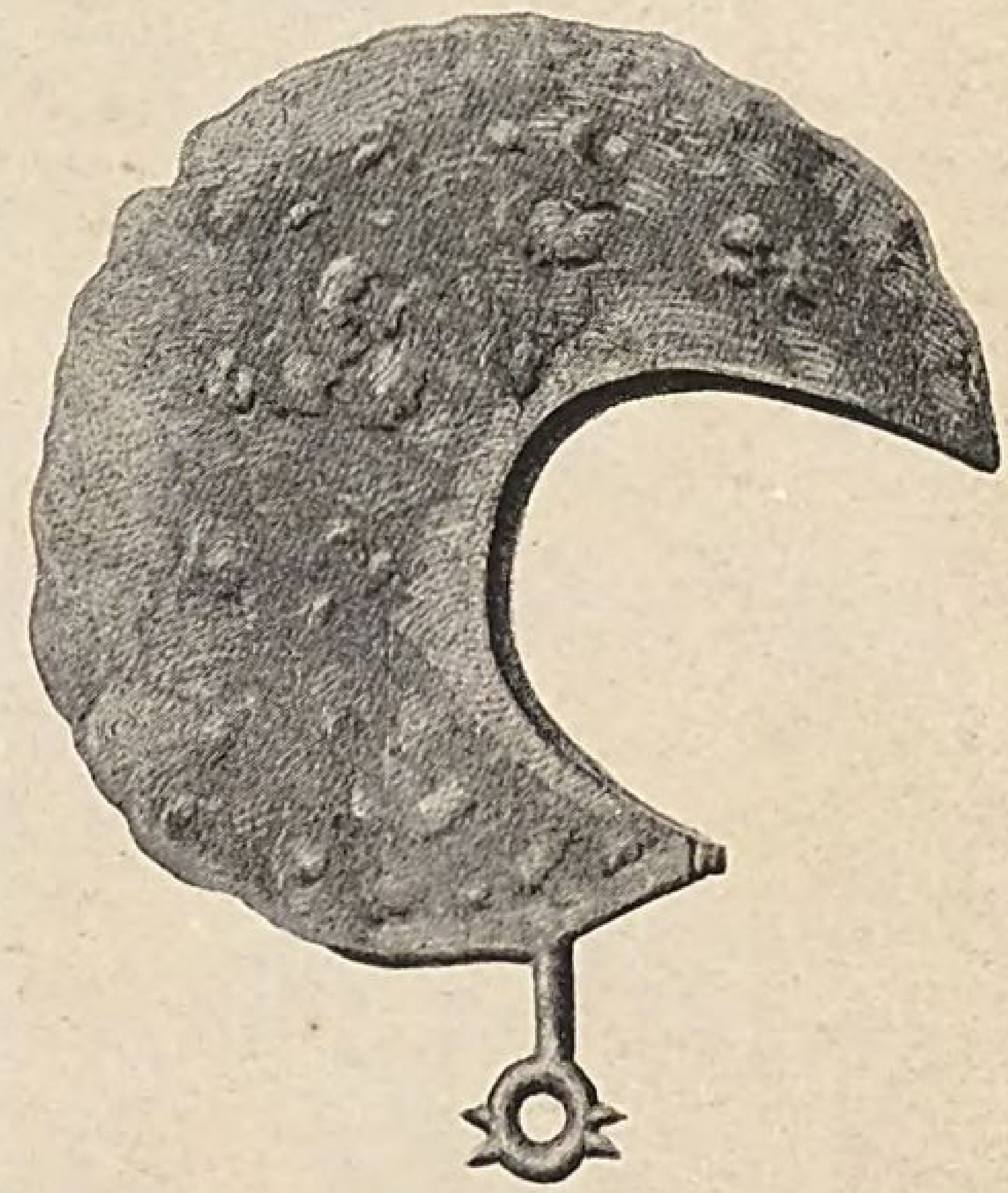


236 Barbier.



237 Haarscheere.

aus Tanagra, im Berliner Museum, nach Arch. Ztg. XXXII, Taf. 14. Auf niedrigem Schemel sitzt der Bürger, der sich die Haare verschneiden läſst, anscheinend ganz in einen langen Frisiermantel gehüllt; hinter ihm steht der ziemlich kleine κουρεύς, vielleicht nicht der Herr selbst, sondern nur ein Gehilfe oder Sklave desselben. Zum Schneiden bedient sich derselbe eines unserer modernen Schere einigermaſsen entsprechenden Gerätes mit zwei Schneiden, vielleicht die allerdings erst spät erwähnten δύο μάχαιραι κουρικαί (Clem. Alex. Paed. III, 11 p. 290). Die zum eigentlichen Rasieren des Bartes gebrauchten ξυρά hatten eine von der bei uns gebräuchlichen beträchtlich abweichende Gestalt; zahlreiche Funde in Griechenland und den Inseln, wie in Italien, dienen zum Nachweis, daſs diese Form das ganze Altertum hindurch dieselbe geblieben ist, wie sie wahrscheinlich schon in prähistorischen Zeiten üblich war, nämlich die einer halbmondförmig gebogenen Klinge mit kleinem, ringförmigem Griff; vgl. Abb. 238, nach einem bei Bologna gefundenen Exemplar, abgebildet in den Atti dei Lincei, Mem. d. Cl. di scienze morali Ser. III, vol. V, Fig. 10. Obgleich die Bestimmung dieser Instrumente als Rasiermesser vielfach angezweifelt worden ist, kann sie doch als sicher gelten, nachdem man an der Figur des Kairos (s. Art.) auf einem Turiner Relief ganz die gleiche Form in dem Messer,



238 Rasiermesser.

auf dessen Schärfe der Wagebalken der vom Kairos gehaltenen Wage ruht, nachgewiesen hat (vgl. Arch. Ztg. XXXIII, Taf. 1, 1). Aufbewahrt wurden dieselben in einem eignen Futteral, der ξυροδόκη (Arist. Thesm. 220). — Als seit der Zeit Alexanders d. Gr. es allgemeiner Brauch wurde, sich den Bart gänzlich abnehmen zu lassen, wurde die Thätigkeit der Barbiere nach dieser Richtung hin eine umfangreichere, da Selbstrasieren im Altertum, schon wegen der noch unvollkommenen Beschaffenheit der Rasiermesser, jedenfalls ungewöhnlich war. Auſserdem besorgten die Barbiere auch das Putzen der Nägel, die Entfernung verhärteter Haut, der Warzen u. dergl. m. Ihre Läden waren beliebte Sammelpunkte der unbeschäftigten Spaziergänger, wo immer Gesellschaft zu treffen war und Neuigkeiten erzählt wurden; bekanntlich wurde die Nach-

richt vom Untergang des athenischen Heeres auf Sicilien zuerst in einer Barbierstube des Piraeus bekannt. — In Rom waren die Verhältnisse im wesentlichen die gleichen. Freilich ist die Sitte, Bart- und Haupthaar mit dem Messer kürzen oder ganz abnehmen zu lassen, erst spät in allgemeinen Brauch gekommen; die ersten *tonsores* sollen im Jahre 300 v. Chr. aus Sicilien nach Rom gekommen sein (Varr. R. R. II, 11, 10); immerhin ist natürlich auch früher schon Kürzung der Haare vorgekommen, nur dafs es kein bestimmtes, eigens damit sich beschäftigendes Gewerbe gab. Das Scheren des Bartes geschah seit jener Zeit in den *tonstrinae*, und zwar entweder *per pectinem*, wenn derselbe nur vermittelst der Schere verkürzt wurde, oder mit der *novacula*, dem Schermesser, wobei er glatt von der Haut weggeschoren wurde. Reichere hielten sich freilich eigene Barbiere unter ihren Sklaven; die meisten aber gingen in die Barbierläden, die auch in Rom und den Provinzen beliebte Sammelpunkte der Flaneurs waren, wie heute noch in Italien der *Salone* des Haarschneiders. In der Kaiserzeit waren diese Läden häufig schon ziemlich elegant ausgestattet, nicht blofs mit allerlei Messern, Scheren, Zangen, Brenneisen u. s. w., sondern selbst mit gröfseren Wandspiegeln; vgl. die Schilderung bei Luc. adv. indoct. 29. — Vgl. die Litteratur beim Art. »Barttracht«. [Bl]

Barttracht. Über die Barttracht der Griechen können wir im wesentlichen nur durch die Denkmäler Aufschlufs erhalten, da die Schriftquellen hierüber fast ganz schweigen. Zu den ältesten Belegen hierfür müssen wir die von Schliemann in Mykenä gefundenen goldenen Masken rechnen, welche ohne allen Zweifel nicht Idealköpfe, sondern Porträtdarstellungen sein sollen. Das am besten erhaltene Exemplar derselben (Abb. 239, nach Schliemann, Mykenä S. 332 Fig. 474) zeigt einen regelmäfsig geschnittenen, halbrunden Kinn- und Backenbart mit aufwärts gedrehtem Schnurrbart, alles in offenbar künstlicher Weise angeordnet, wie sie im Orient heimisch war (man vergleiche die Bärte auf alten syrischen und persischen Monumenten). Ebenso zeigen die ältesten Vasenbilder von Melos, Kamiros u. s. w. nicht einen langen, ungepflegten, sondern einen ziemlich kurz gehaltenen, spitz zugeschnittenen Kinnbart, während die Oberlippe rasiert erscheint. Vgl. Abb. 240, nach Conze, Melische Thongefäfse Taf. 4. Helbig spricht daher in seiner Abhandlung: Sopra il trattamento della capellatura e della barba all' epoca Omerica, in den Atti dei Lincei, Memor. d. Cl. di scienze morali Ser. III, vol. V, p. 1 sqq., die sehr wahrscheinliche Vermutung aus, dafs auch in der Homerischen Zeit, für welche der Gebrauch des Schermessers ja bezeugt ist (s. »Barbiere«), dieses vornehmlich dazu benutzt wurde, den Schnurrbart zu rasieren, wie das nachgewiesenermafsen auch phönikische Mode war. Auch hocharchaische griechische Skulpturen, wie das samothrakische Relief mit Agamemnon und seinen Herolden oder der auf der Akropolis von Athen gefundene kalbtragende Hermes, haben keinen Schnurrbart. Diese Mode scheint sich in Sparta noch längere Zeit erhalten zu haben (man vergleiche die Verordnung des Lykurg, Plut. Cleom. 9), wenn auch vielleicht nur für Jünglinge, während wir sonst überall in der historischen Zeit dem Schnurrbart in Verbindung mit dem Vollbart begegnen. Der Kinnbart behält jedoch noch lange die ziemlich kurz geschnittene Keilform bei (so der Hermes σφηνοπώγων); auch der Schnurr-



239 Goldne Gesichtsmaske aus Mykenä.

bart wird beschnitten und bisweilen sogar, jedenfalls mit Anwendung irgendwelchen kosmetischen Mittels, etwas gekräuselt, wie wir es z. B. an dem einem altertümlichen Muster nachgebildeten Kopfe des sog. Zeus Trophonios im Louvre (Abb. 241, nach Arch. Ztg. XXXII Taf. 9) sehen. Derselbe Kopf zeigt auch die für Köpfe alten Stiles charakteristische Trennung zwischen Kinn und Backenbart, die sich in viel freierer Behandlung auch an der schönen Bronzebüste des bärtigen Dionysos (sog. Plato) in Neapel wiederfindet. Die schönste Form eines wohlgepflegten Vollbartes zeigen, abgesehen vom Zeustypus, die Porträtfiguren aus der zweiten Hälfte des 5. und aus dem 4. Jahrhundert, Perikles, Sophokles u. A. Ein langer, nicht beschnittener Bart ist bei Greisenköpfen häufig zu finden, scheint auch in Sparta gewöhnlich gewesen zu sein. Seit Alexander d. Gr. kam es auf, sich den ganzen Bart rasieren



240 Altgriechischer Bart. (Zu Seite 254.)

zu lassen und wurde bald so allgemeiner Brauch, dafs nicht blofs die Fürsten der hellenistischen Epoche, sondern auch die meisten aus jener Zeit herrührenden Dichter- oder Philosophenporträte bartlos sind; nur die Sophisten hielten an dem langen Barte fest. Hingegen ist der Schnurrbart allein, bei glattem Kinn, weder bei Griechen noch bei Römern jemals üblich gewesen und durchaus barbarischer Brauch, wie z. B. bei den Kelten; man vergleiche die Figur des sog. sterbenden Fechters.

Was die Römer anlangt, so trugen dieselben anfänglich Bart- wie Haupthaar lang und unbeschnitten, obgleich ihnen auch das Rasiermesser bereits in der Königszeit bekannt war (wie die Anekdote vom Augur Attus Navius beweist, Liv. I, 36 u. s.). Regelmäfsiges Rasieren wurde erst seit der Zeit des letzten punischen Krieges üblich; der jüngere Africanus soll der erste gewesen sein, welcher sich täglich rasieren liefs. Von da ab wurde es Sitte, dafs nur jüngere Leute oder Stutzer ein kleines Bärtchen trugen, die Männer aber, wenigstens vom vierzigsten Jahre ab, sich den Bart abnehmen liefsen; doch pflegten Ärmere, denen die Mittel, regelmäfsig in die *tonstrina* zu gehen, fehlten, den Bart stehen zu lassen, und ebenso liebte es auch eine gewisse Klasse von Philosophen, vornehmlich die Cyniker, auch in der Kaiserzeit noch, durch ihren langen und ungepflegten Bart auch äufserlich ihre Verachtung alles Herkommens zur Schau zu tragen. Aufserdem liefs man bei Trauer oder in ähnlichen Fällen, bei denen man seine Bekümmernis auch durch die äufsere Erscheinung zu erkennen geben wollte, sich den Bart wachsen. Die römischen Porträts sind daher bis ins 2. Jahrhundert hinein, wenigstens



241 Altertümelnde Götterbüste.

soweit es sich um Männer von bestandenem Alter handelt, bartlos. Erst unter Hadrian wurde es wieder Mode, den Bart voll wachsen zu lassen; doch hielt sich dieser Brauch nur bis auf Konstantin, von wo ab die Bartlosigkeit wieder zur Regel wird; die Kaiserporträts jener Zeit sind durchweg bartlos bis auf Julian, der auch hierin seine Opposition gegen die neue Richtung bekannte, dafs er sich den Bart stehen liefs (man vergleiche dessen Schrift Μισοπώγων).

Vgl. Becker-Göll, Gallus III, 237 ff.; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 580 ff.; Pauly, Realencykl. 2. Aufl. I, 2262 ff. [Bl]

Basilica s. »Markt II«.

Baukunst.

I. Griechenland.

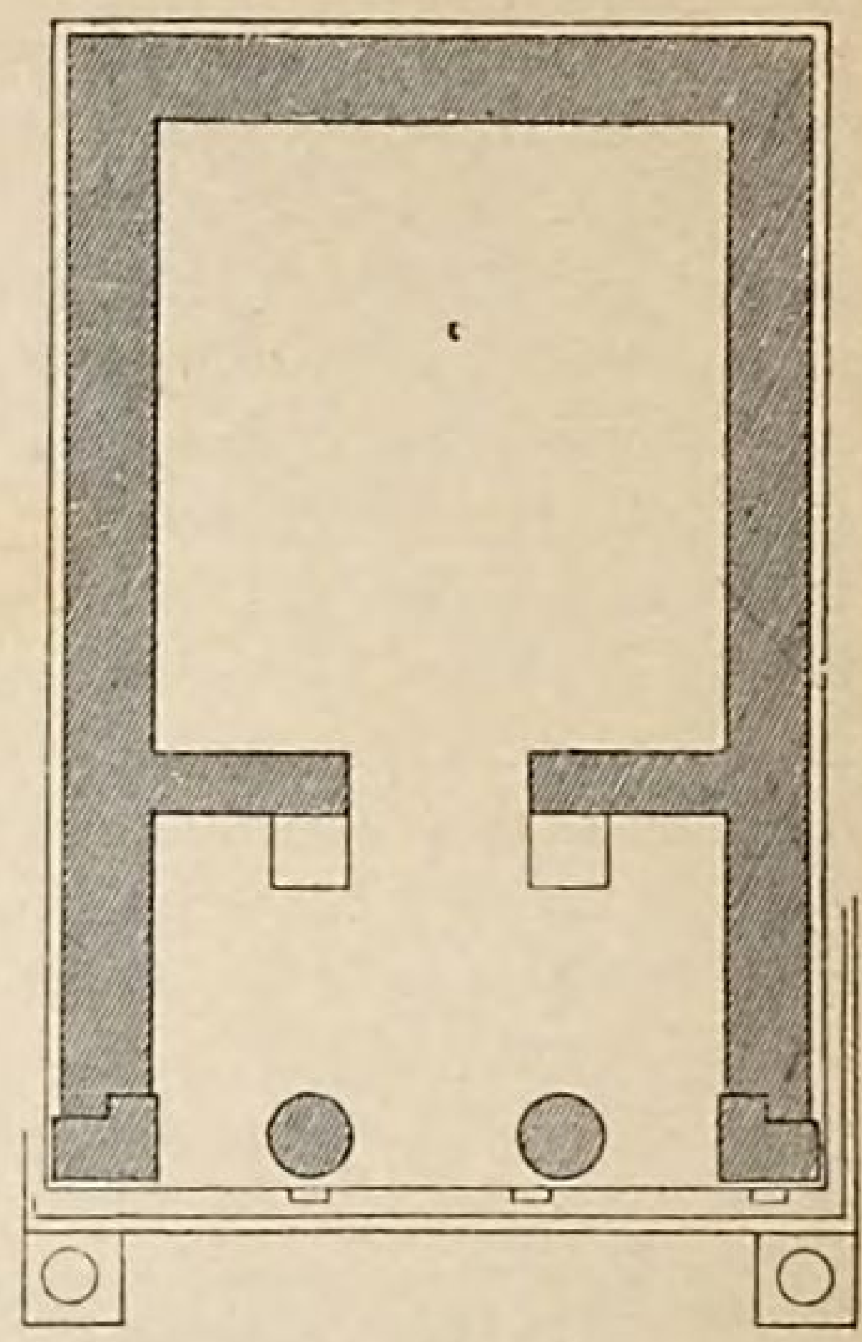
Die ältesten uns bekannten Werke griechischer Baukunst dienten wesentlich praktischen Zwecken. Bedeutsam treten uns entgegen die Burg- und Stadtbefestigungen mit ihren Mauern und Thoren, ferner Grabanlagen. Architektonischen Charakter im höheren Sinne des Wortes zeigen diese Werke nicht, obgleich sie in konstruktiver Beziehung häufig unsere Bewunderung erregen. Dem dekorativen Schmuck ist bei dieser Bauart nur wenig Raum gegeben, und wo er sich findet, zeigt er meist fremdländische, besonders asiatische Elemente.

Von diesen zum gröfsten Teil noch dem 2. Jahrtausend v. Chr. angehörigen Werken, welche man gewöhnlich als kyklopische oder pelasgische zu bezeichnen pflegt (sie werden eingehender Behandlung finden unter »Kyklopenbau«), sind grundverschieden die Werke griechischen Stiles, der zwar noch nicht absolut vollendet, aber doch schon relativ hoch entwickelt in erhaltenen Monumenten aus der Zeit um etwa 600 v. Chr. sich zeigt. Das Entstehen dieses neuen Stiles können wir im einzelnen historisch nicht verfolgen. Die ältesten Monumente treten uns schon als Fertiges entgegen. Die Weiterentwickelung vollzog sich vornehmlich am Tempelbau. Deshalb wollen wir der Darlegung der drei uns bekannten Stilarten, des dorischen, ionischen und korinthischen, auch die Betrachtung des griechischen Tempels zu Grunde legen. Und zwar betrachten wir zuerst die verschiedenen Tempelformen, dann die Stilarten.

A. Die Tempelformen.

Die älteste uns bekannte Form des griechischen Tempels ist die eines einfachen oblongen Cellabaues. Bei dem auf dem Berge Ocha auf Euboia erhaltenen uralten Heiligtume liegt der Eingang auf einer der Langseiten, zu beiden Seiten ein Fenster. Diesem einfachsten Baue tritt nun gleich entgegen der peripterale Bau, eine von einem Säulenkranze umgebene oblonge Cella, ein monumentales Zeltdach (σκηνή) für das Götterbild (Semper, Stil II, 408 f.). Dieser Thatsache steht die seit Vitruvius (vgl. de archit. III, 2) gang und gäbe Ansicht entgegen, welche eine vom Antentempel bis zum Dipteros allmählich wachsende Entwickelung annimmt. Die Hinfälligkeit dieser Ansicht wird am klarsten, wenn wir in der Aufzählung der Tempelformen einfach eben dieser Ansicht folgen.

Die älteste Form nächst der ungeschmückten Cella soll der Antentempel (ναὸς ἐν παραστάσι, *templum in antis*) sein. Die oblonge Cella hat ihren Eingang an einer der Schmalseiten, die Längsmauern springen über die Eingangsmauern vor und endigen in viereckigen Wandpfeilern (παραστάδες, *antae*). Ferner stehen zwischen diesen Anten zwei Säulen, welche Gebälk und Giebel tragen. Der sog. Tempel der Themis zu Rhamnus (dorischen Stiles, 5. Jahrh.) bietet ein Beispiel (Abb. 242; Ant. of Attica Ch. 7 pl. 1).



Antentempel.

242

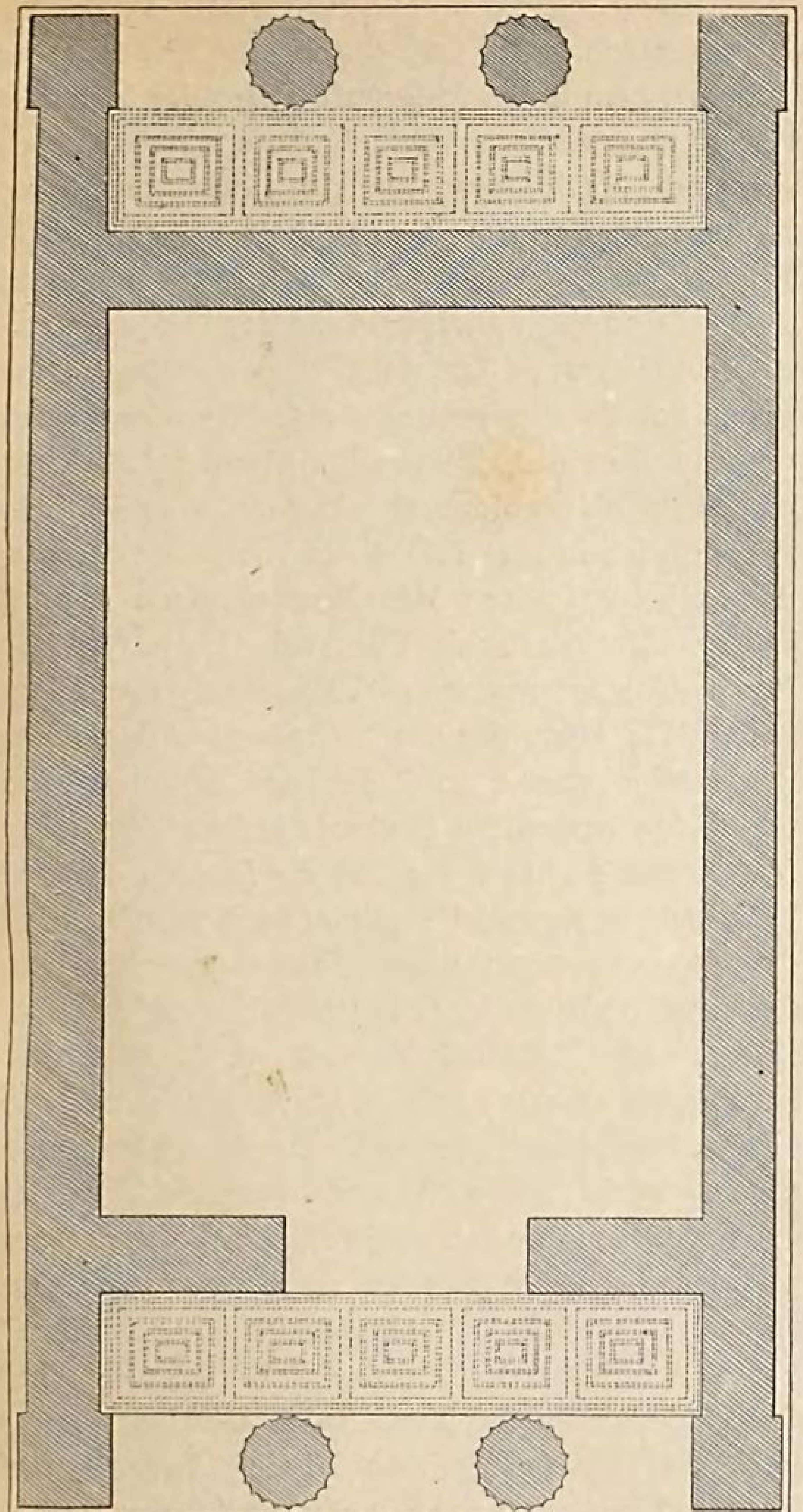
Sog. Tempel der Themis zu Rhamnus.

Aus dieser Form entwickelt sich die des Doppelantentempels, welcher dieselbe Anordnung an der Hinterfronte wiederholt. Im dorischen Tempel der Artemis in Eleusis aus dem 4. Jahrh. (Abb. 243; Ant. of Attica Ch. 5 pl. 1) besitzen wir ein Beispiel. Schon dieses späte Vorkommen beider Tempelformen — frühere Monumente als die genannten sind nicht bekannt — zeigt, dafs dieselben nicht die ursprünglichen sein können.

Beim Prostylos springen die Längsmauern über die Eingangswand vor und endigen in Anten, denen je eine Ecksäule, welche beide zwei Mittelsäulen einschliefsen, entspricht. Die Form ist in der griechischen Baukunst sehr selten, sie tritt uns entgegen im sog. Tempel des Empedokles zu Selinus, einem ionischen Bau mit dorischem Gebälk (nach Hittorff) unbestimmten Alters (Abb. 244; Hittorff, Arch. ant. de la Sicile pl. 17 f. 1).

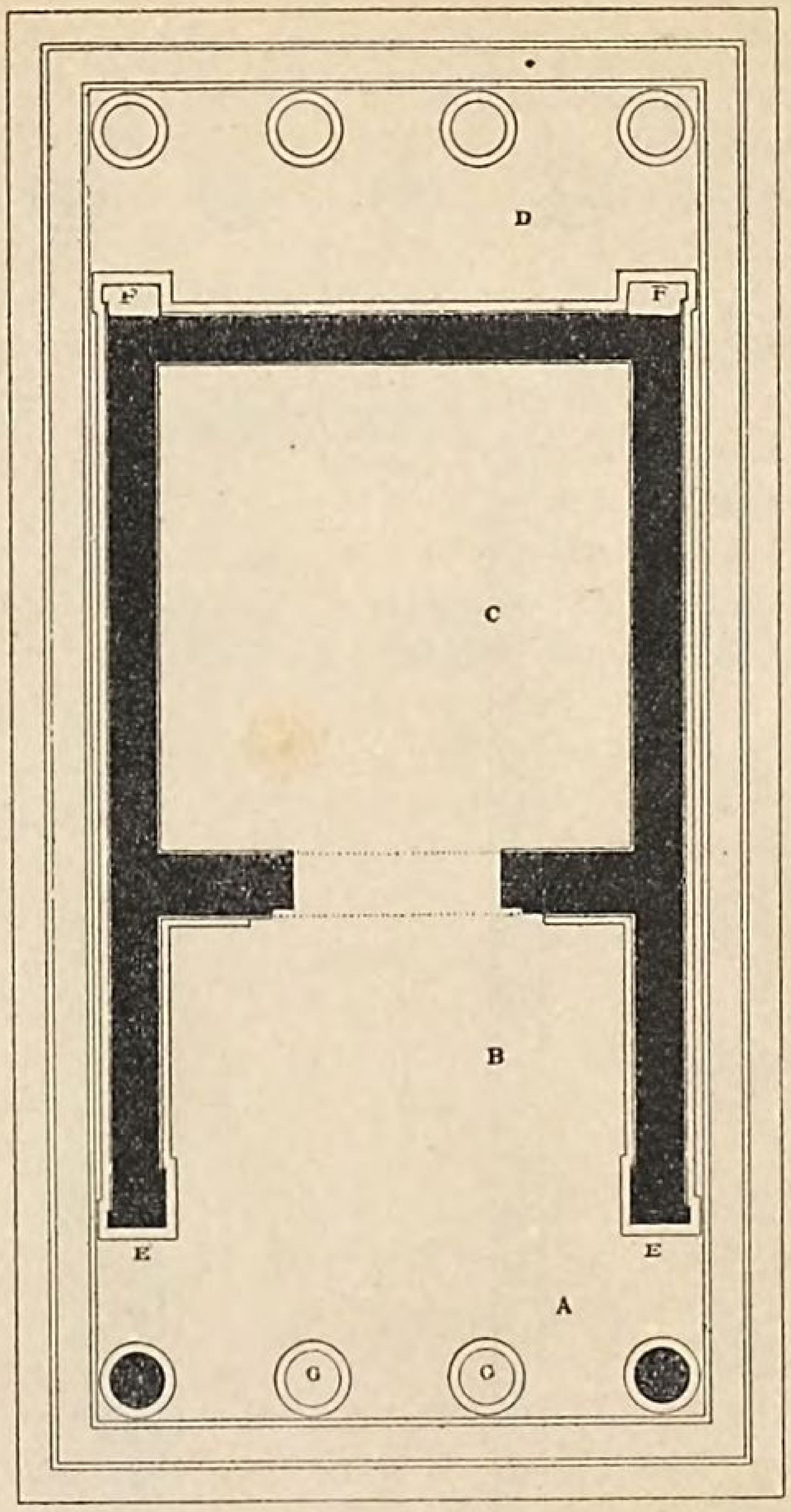
Der Amphiprostylos sollte an der Hinterfronte dieselbe Anordnung wiederholen, doch stimmen hiermit die Monumente nicht überein. So hat der jetzt völlig verschwundene ionische Tempel am Ilisos zu Athen, im 5. Jahrh. erbaut (Abb. 245; Stuart and Revett, Ant. of Athens, new edition, London 1827 ff., I Ch. 2 pl. 7 f. 2), zwar vorn dieselbe Anordnung, hinten wiederholt sich allerdings die Säulenstellung, doch springen die Cellamauern nicht vor. Am ionischen Tempel der Athena Nike zu Athen (Abb. 246; Rofs, Akropolis I Taf. 1 Fig. 2) haben wir vorn und hinten die Säulenstellung, aber ohne vorspringende Cellamauern. Einen sechssäuligen Amphiprostylos mit vorspringenden Cellamauern bildet der Cellabau des Parthenon (s. Art.).

Der Peripteros. Innerhalb eines Säulenkranzes (6 Säulen oder 8 in der Fronte) erhebt sich der oblonge Cellabau. Letzterer hat bei den ältesten uns erhaltenen Monumenten nicht die Form eines Antentempels, wie es der Fall sein müfste, wenn der Peripteros sich aus dem Antentempel entwickelt hätte, sondern die Vorhalle der Cella ist durch eine



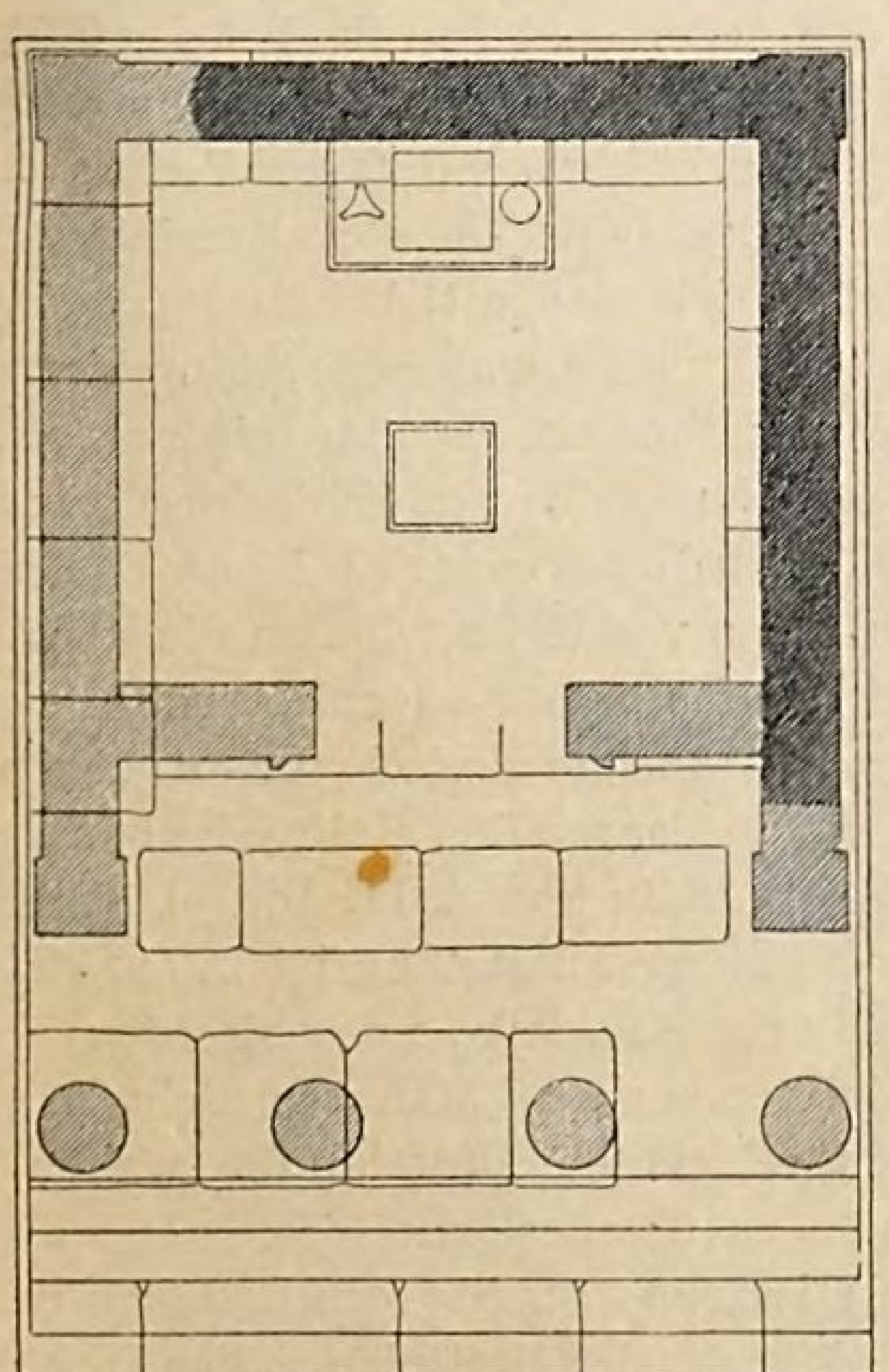
Doppel-Antentempel.

243 Artemistempel zu Eleusis. (Zu Seite 256.)



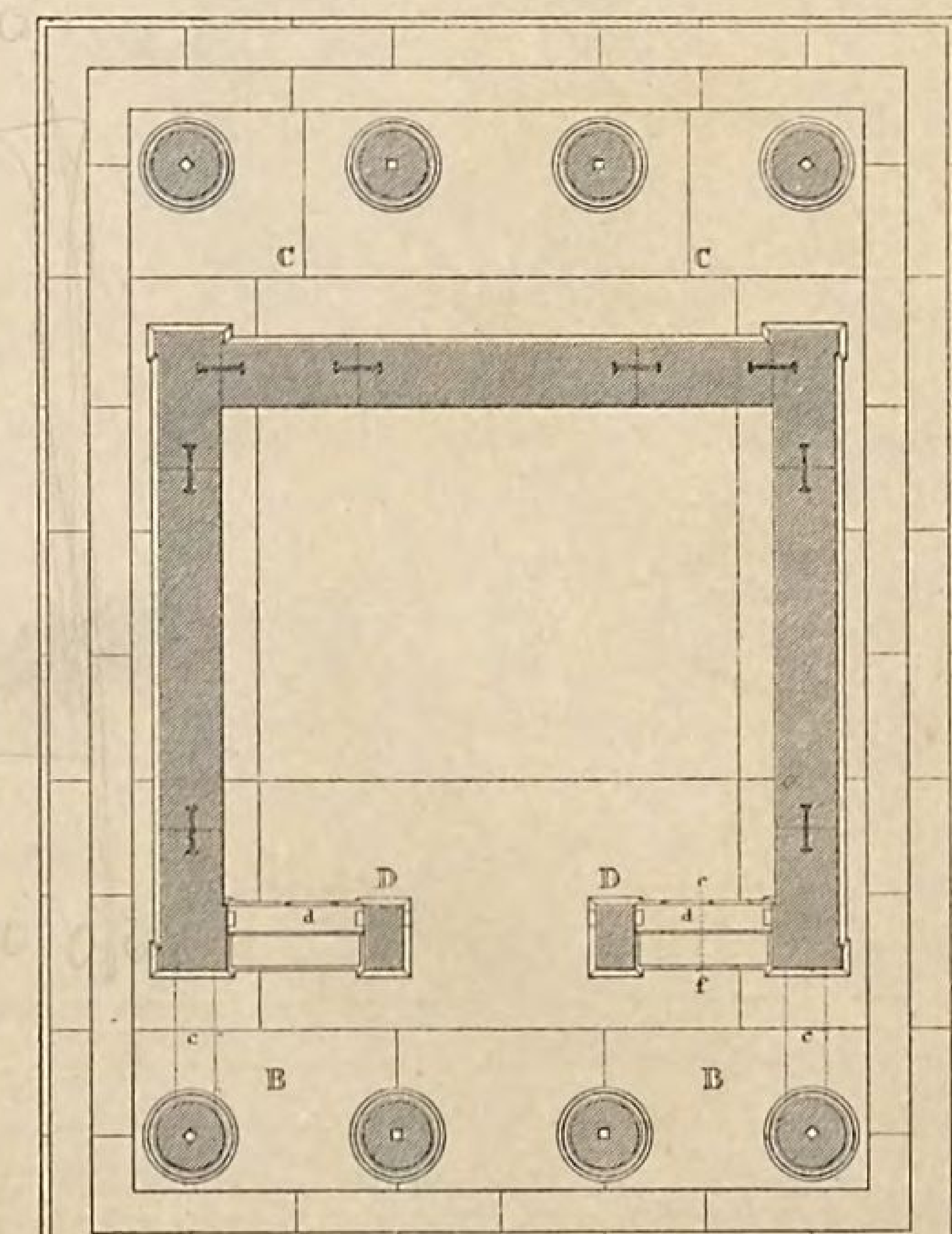
Amphiprostylos.

245 Tempel am Ilisos zu Athen. (Zu Seite 256.)



Prostylos.

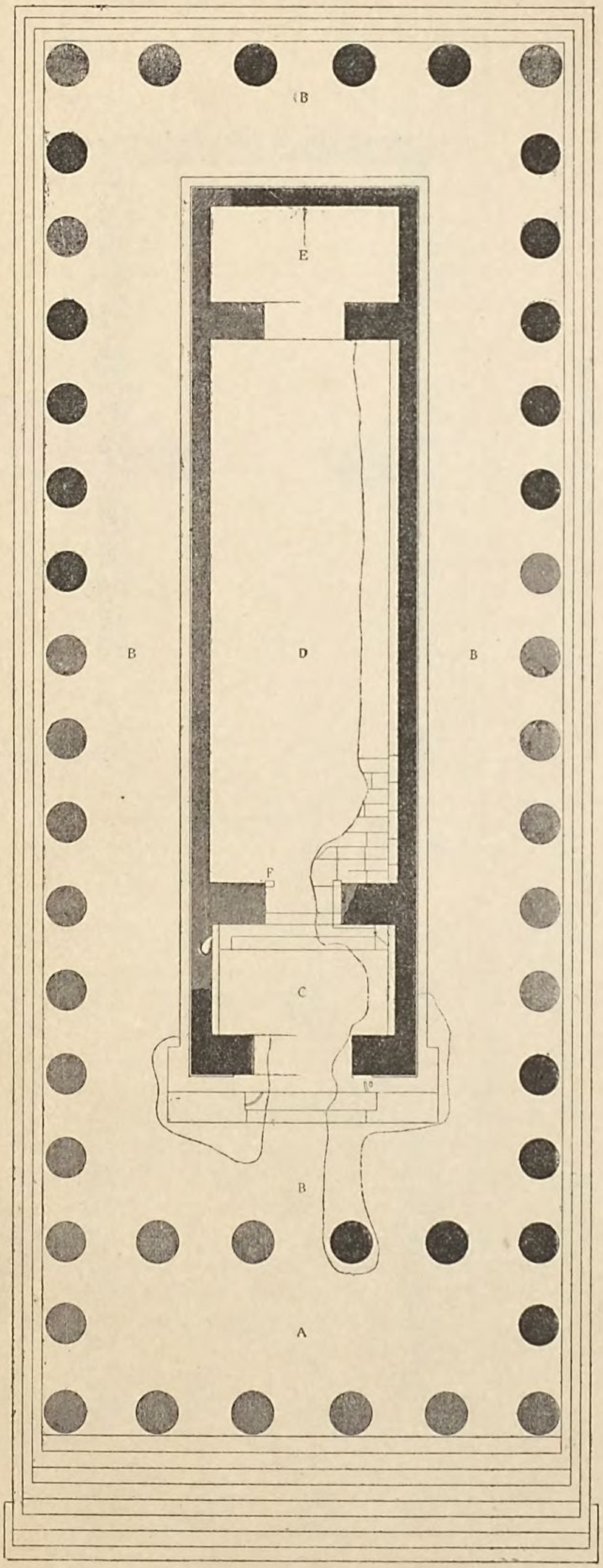
244 Sog. Tempel des Empedokles zu Selinus. (Zu Seite 256.)



Amphiprostylos.

246 Tempel der Athena Nike zu Athen. (Zu Seite 256.)

Peripteros.

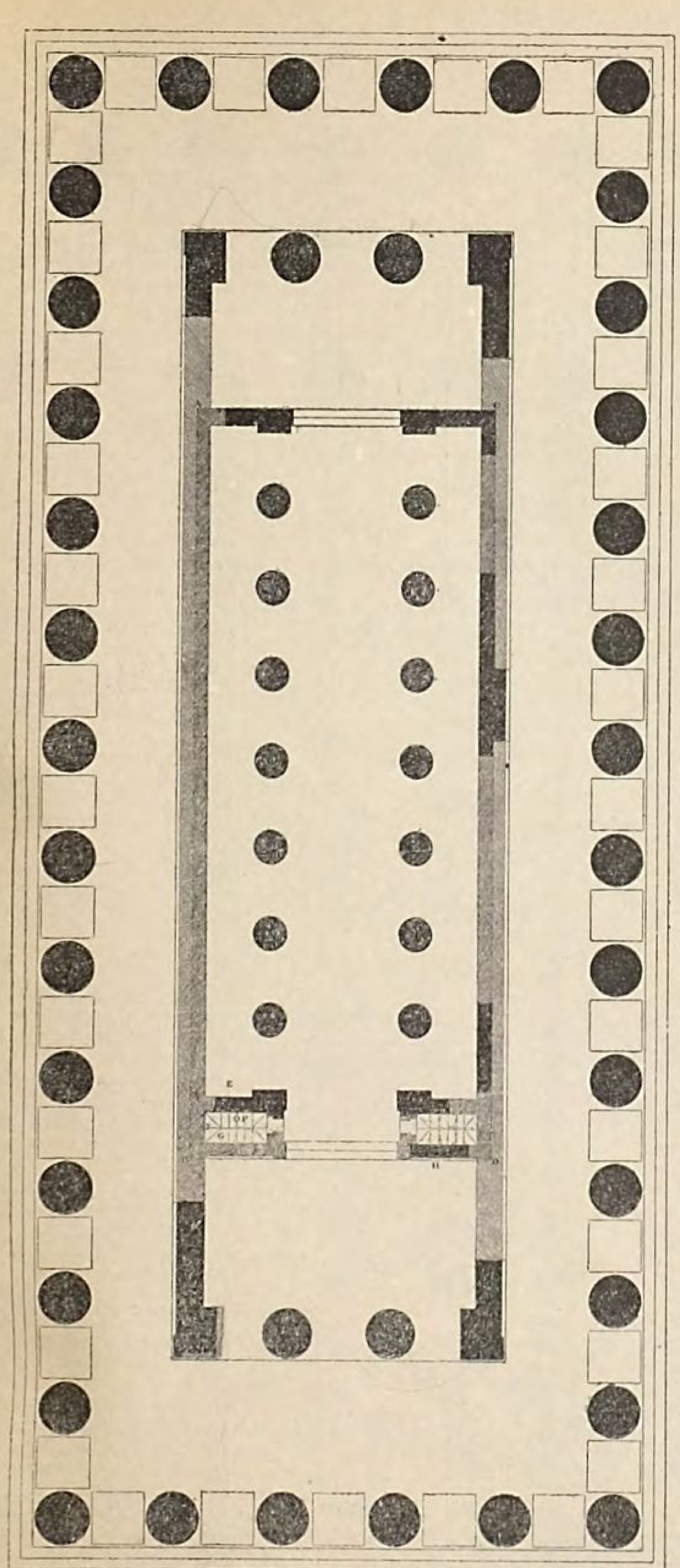


247 Tempel C zu Selinus.

Mauer geschlossen und durch eine Thür zugänglich. Diesem Satze widerspricht freilich das allerälteste uns erhaltene dorische Tempelgebäude, das Heraion zu Olympia, nach den jetzt erhaltenen Resten ein Peripteros mit einer Cellaanlage in Doppelantentempelform, doch ist zu bemerken, dafs die ursprüngliche Plananlage des ganzen Baues keineswegs feststeht. Vgl. darüber »Olympia«. Soweit unsere gesicherte Kenntnis reicht, umschliefsen die ältesten Peripteroi keine Anten- oder Doppelantentempel. Der oblonge Cellabau gliedert sich in drei Teile: die Vorhalle (πρόναος), die Cella (ναός) und das Hintergemach (ὀπισθόδομος). Der dorische Tempel C zu Selinus (um 600) zeigt uns diese Disposition des Planes (Abb. 247; Hittorff pl. 21). Zwischen der Fronte des Säulenkranzes und der des Cellabaues ist noch eine besondere Säulenzwischenreihe eingefügt, welche aber bei späteren Bauten fortfällt. Eine spätere Form tritt uns im dorischen Tempel des Poseidon zu Poseidonia (Paestum) aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. entgegen (Abb. 248; Delagardette, Ruines de Paestum pl. 3). Hier sehen wir innerhalb des Säulenkranzes einen vollkommenen Doppelantentempel. Der Opisthodom erscheint nicht mehr als geschlossenes Gemach, sondern als offene Halle. Einen ähnlichen Grundplan zeigt das sog. Theseion zu Athen, um ein Beispiel aus dem 5. Jahrh. anzuführen (s. »Theseion«). Einen Amphiprostylos umschliefst, wie erwähnt, der Säulenkranz des Parthenon. — Daraus nun, dafs die ältesten Peripteroi keine Antentempelform im Cellabau zeigen, aufserdem aber da, wo diese Form eintritt, keine Korrespondenz zwischen den Anten und den Säulen der Front- und Langseiten, wie Vitruv verlangt, hergestellt ist (Abb. 248), geht hervor, dafs der Peripteros nicht aus dem Antentempel entwickelt sein kann. Der Wechsel im Plane des Cellabaues (geschlossene Vorhalle, Doppelantentempel, Amphiprostylos) läfst den Peripteros als eine eigenartige, vom Antentempel unabhängige Schöpfung erscheinen.

Der Pseudoperipteros lehnt den Säulenkranz in Form von Halbsäulen an die Cellawände. Ein Beispiel dieser nur ausnahmsweise gebrauchten Form ist uns im dorischen Zeustempel zu Akragas, in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. begonnen (Abb. 249; Stuart, IV Agr. pl. 1), erhalten. Der Grund dieser Anordnung ist in der Kolossalität des Baues einesteils, im schlechten Material anderntheils zu suchen. Man war nicht im stande, mit dem schlechten Material die weiten Intercolumnien zu überdecken.

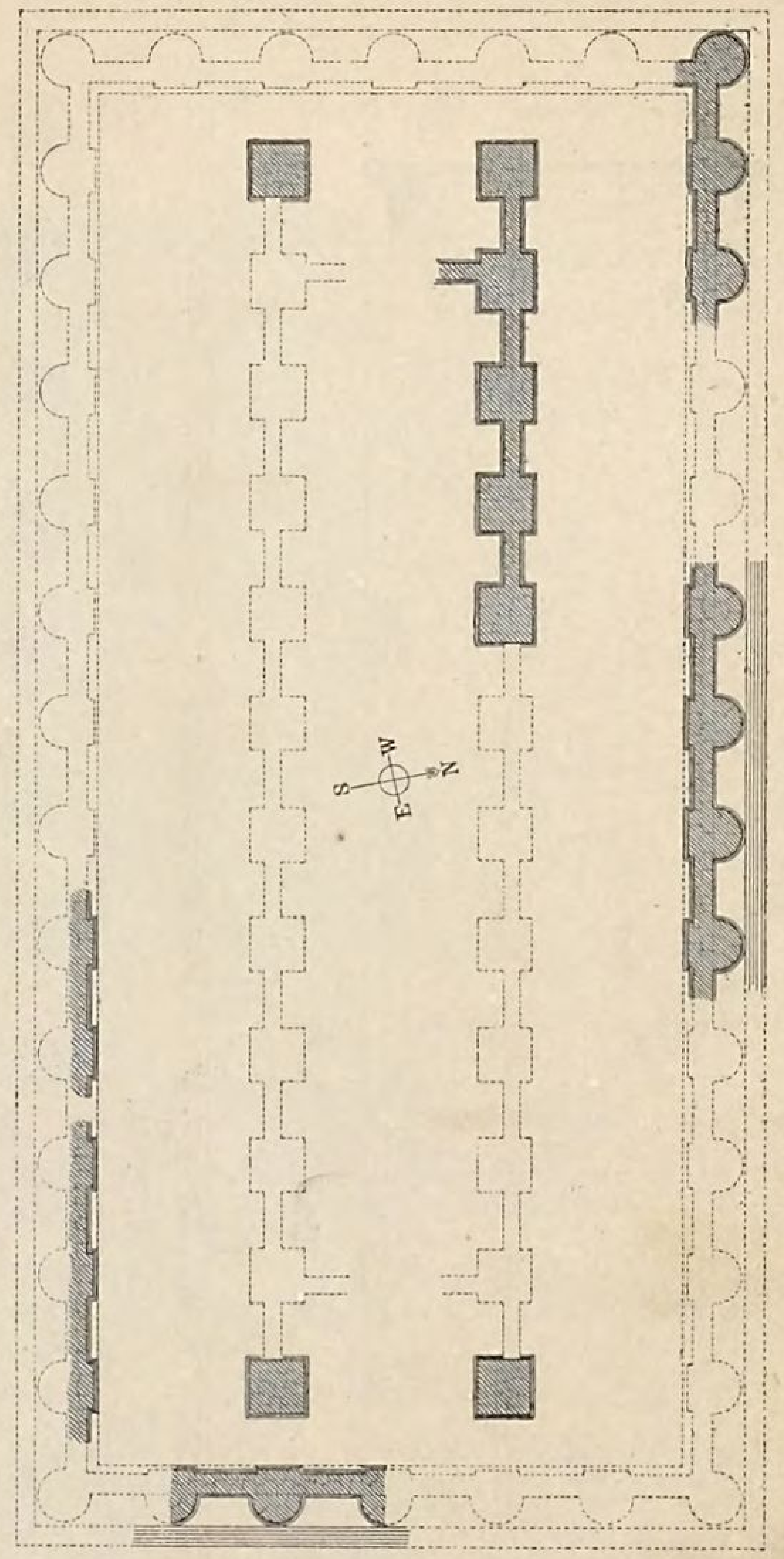
Der Dipteros umgibt den Cellabau mit zwei Säulenreihen, 8 oder 10 Säulen in der Fronte. Beispiel: der ionische Tempel des Apollon zu



248 Poseidontempel zu Paestum. (Zu Seite 258.)

Milet aus dem 5. Jahrh. (Abb. 250; Altert. von Ionien Kap. 3 Taf. 3).

Der Pseudodipteros hat einen sehr breiten Säulenumgang zwischen Cella und Säulenkranz, so dafs es den Anschein hat, als sei zwischen beiden die innere, zweite Säulenreihe ausgefallen. Diese Form ist aber keineswegs aus dem Dipteros durch Weglassung des inneren Säulenkranzes entstanden, sondern einfach dadurch, dafs eine breite Fronte bei schmaler Cellaanlage von selber einen viel breiteren Säulenumgang brauchte. Theoretisch entwickelt wurde die Form erst um die Zeit Alexanders (s. »Hermogenes«). Der in der zweiten Hälfte des



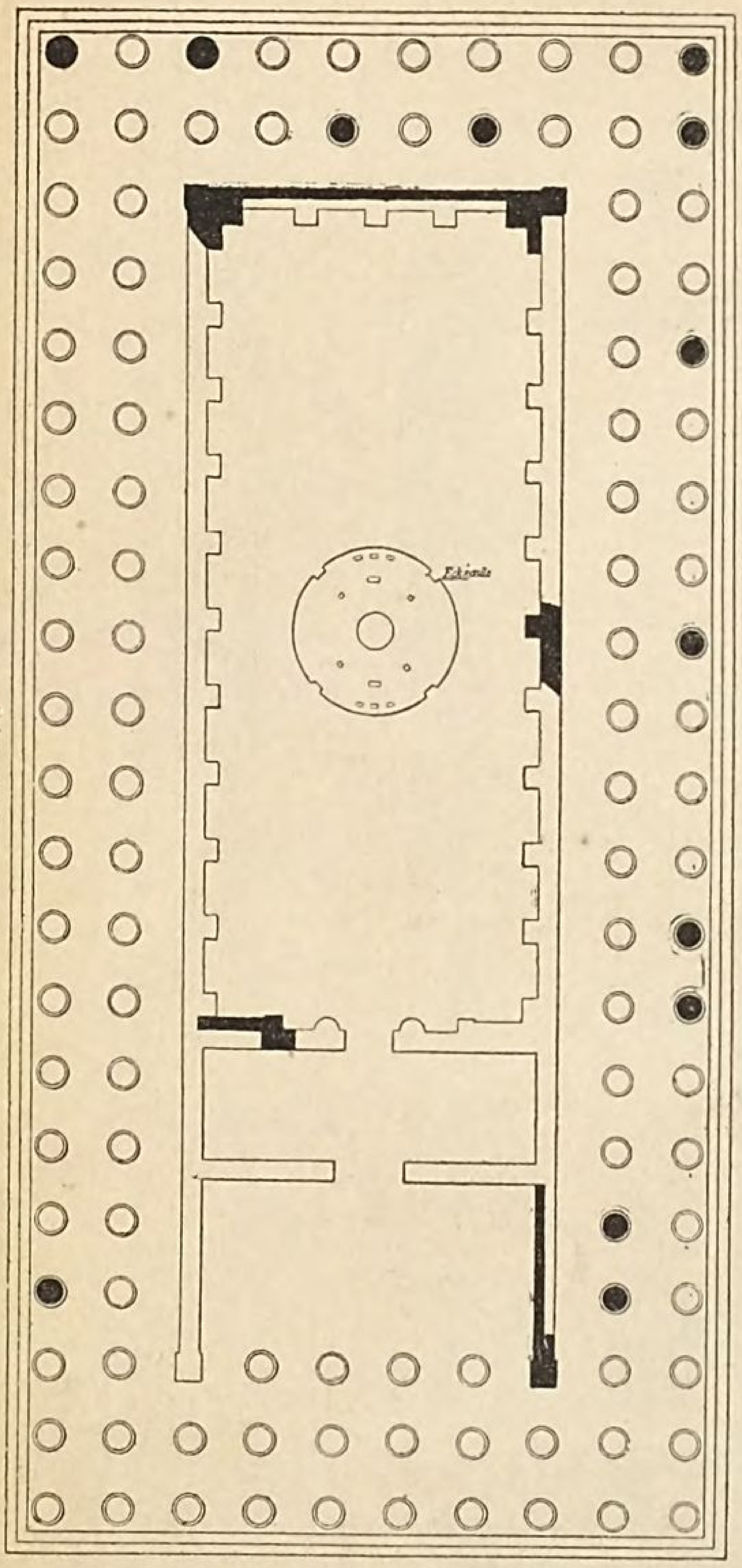
249 Zeustempel zu Akragas. (Zu Seite 258.)

6. Jahrh. begonnene Tempel G. zu Selinus im dorischen Stil zeigt diese Form (Abb. 251; Hittorff, pl. 63).

Aufser diesen gewöhnlichen oblongen Tempelformen finden sich auch Abarten, so vornehmlich die Rundtempel, welche Vitruv in zwei Klassen teilt: Monopteroi und Peripteroi. Erstere sind einfache Säulenkreise ohne Cella, letztere solche mit Cella. Tempel dieser Formen sind uns nicht erhalten, wir können uns aber ihre Anlage klar machen nach einigen Gebäuden andrer Bestimmung. Die Form des Monopteros zeigen die kleinen korinthischen Rundbauten des Exedra des Herodes Atticus zu Olympia, die des Peripteros das ionische Philippeion daselbst (Abb. 252; Funde von Olympia, Ausg. in einem Bande, Taf. 37).

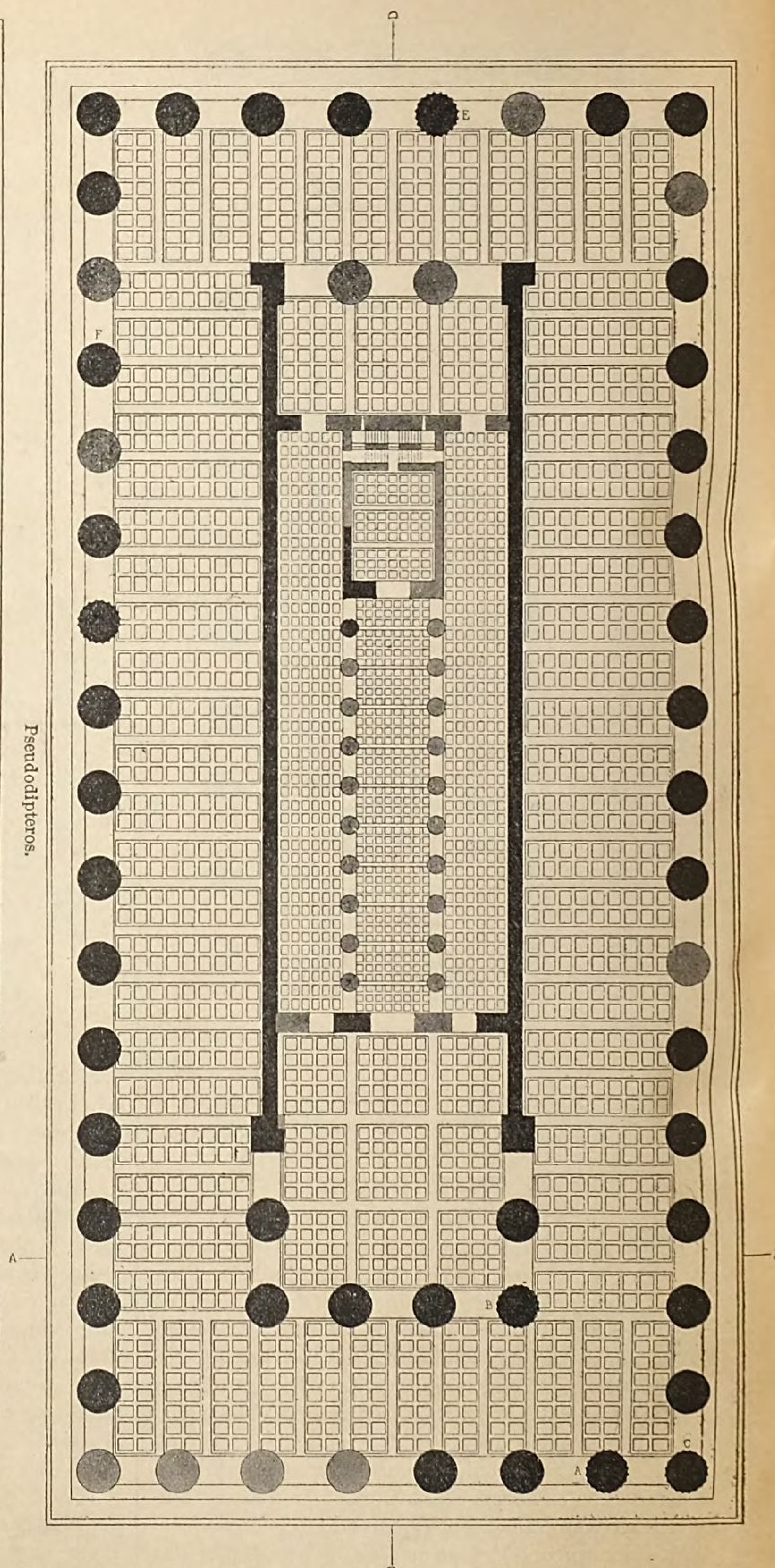
Die Mysterientempel hatten ihrem Zwecke gemäfs eine von allen übrigen Tempeln abweichende Form, worüber vgl. »Eleusis«.

Dipteros.



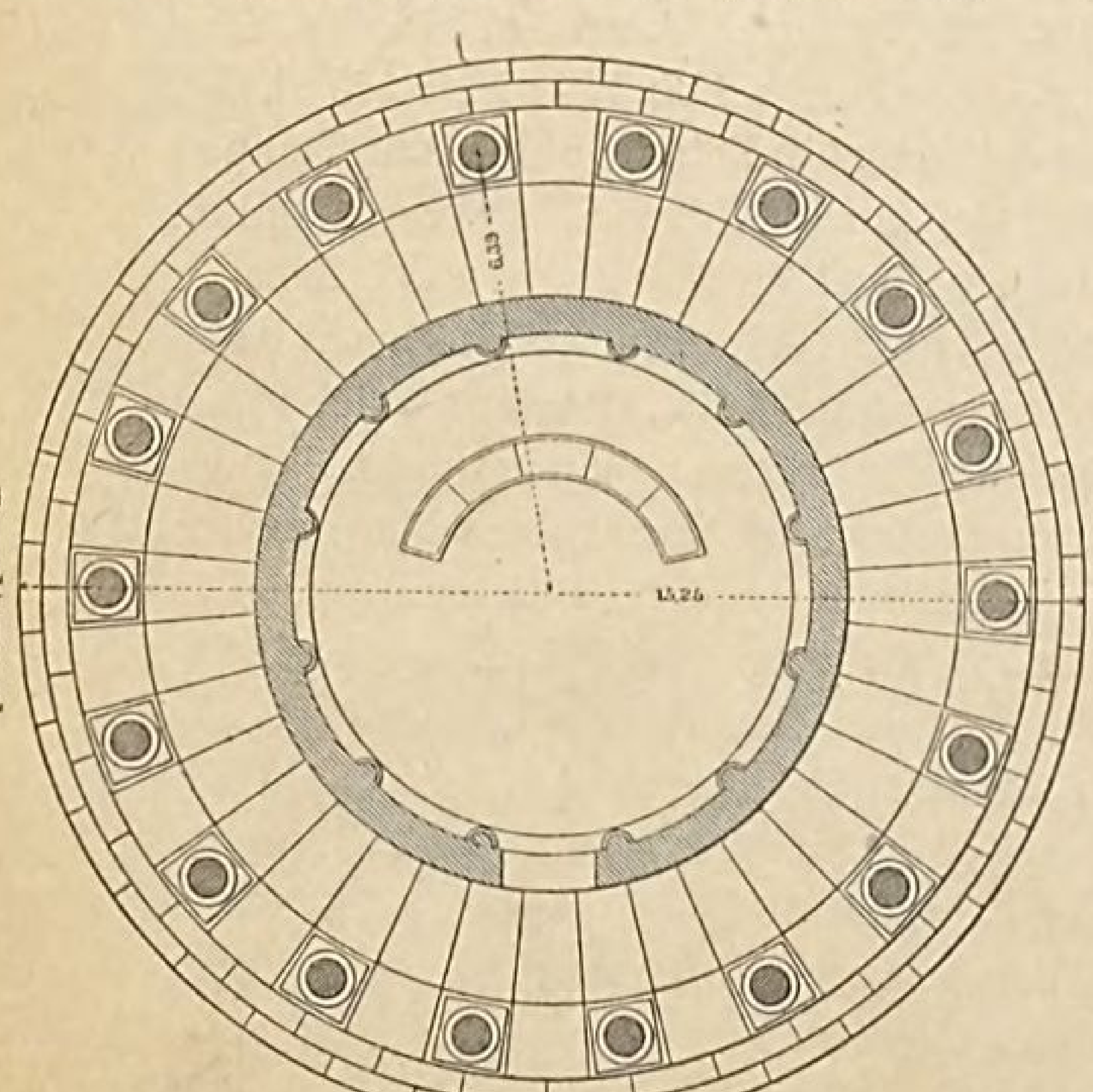
250 Apollontempel zu Milet. (Zu Seite 259.)

Pseudodipteros.

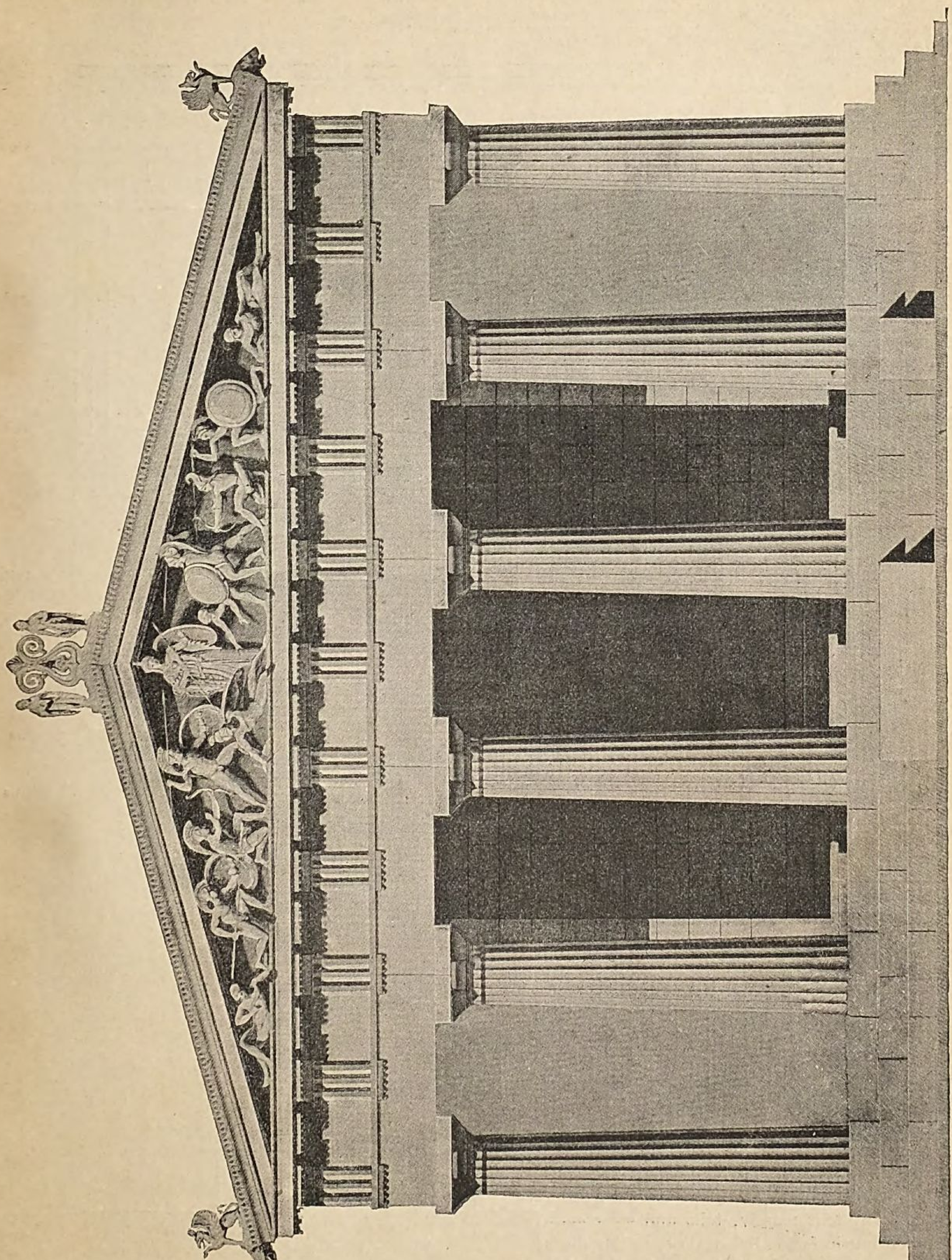


251 Tempel G zu Selinus. (Zu Seite 259.)

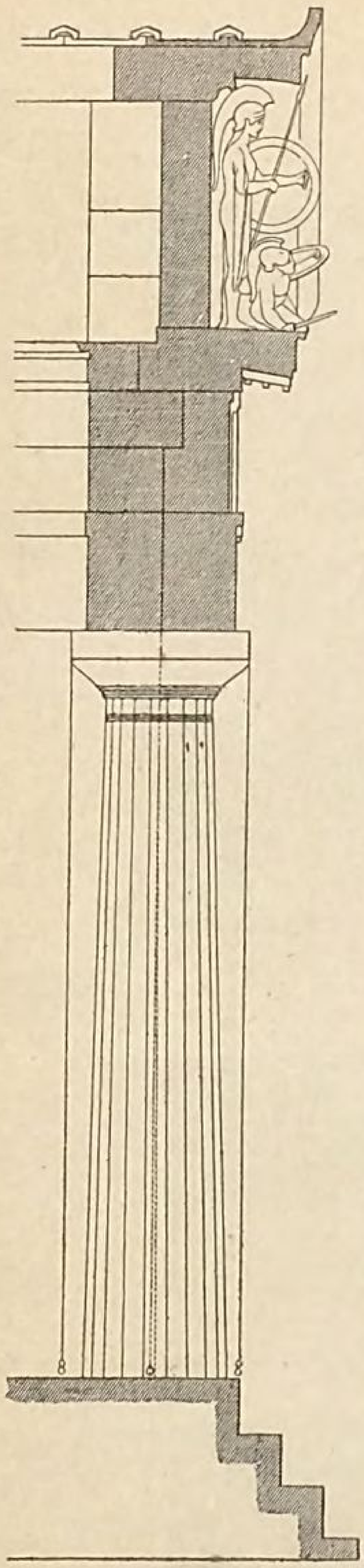
Rundtempel.



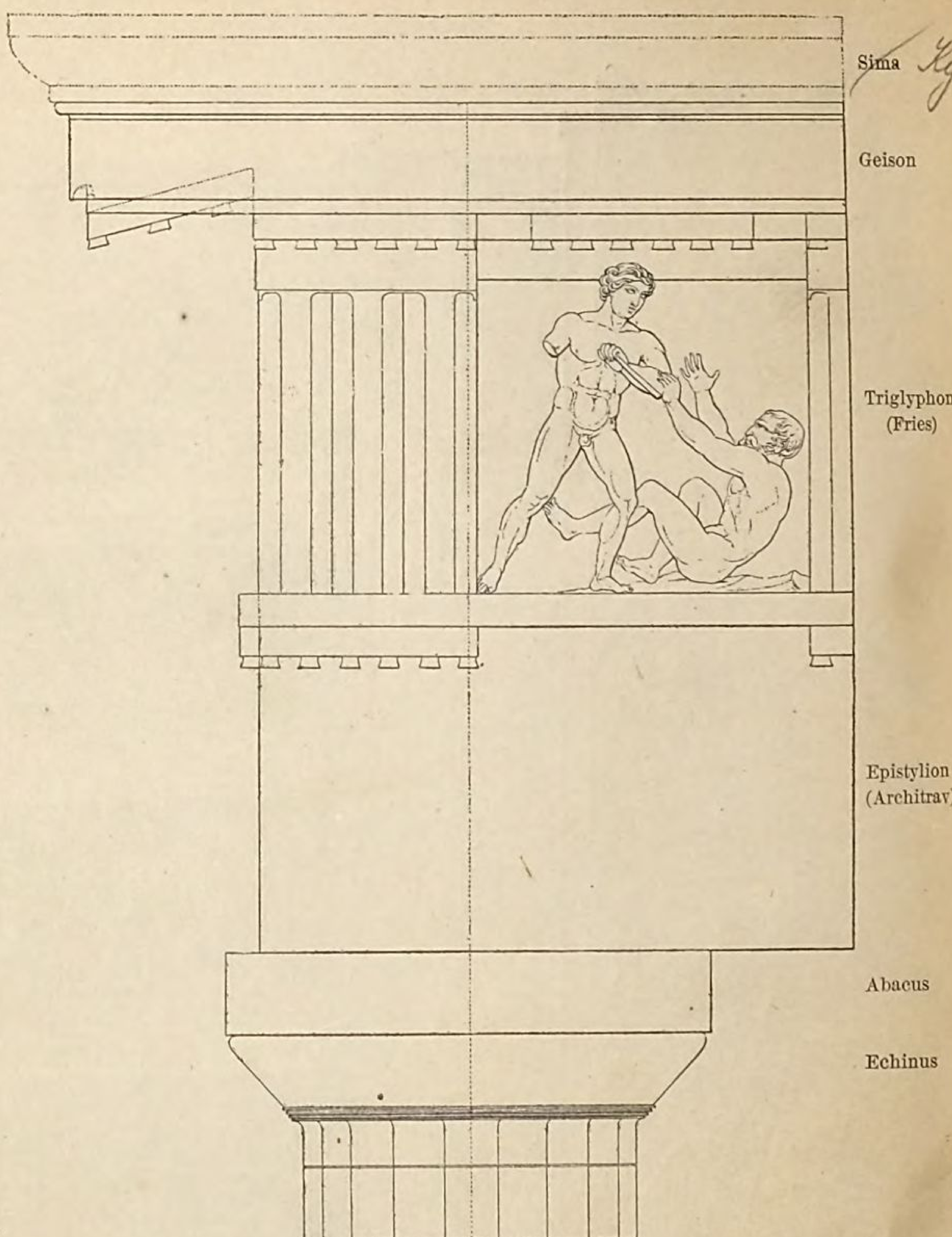
252 Philippeion zu Olympia. (Zu Seite 259.)

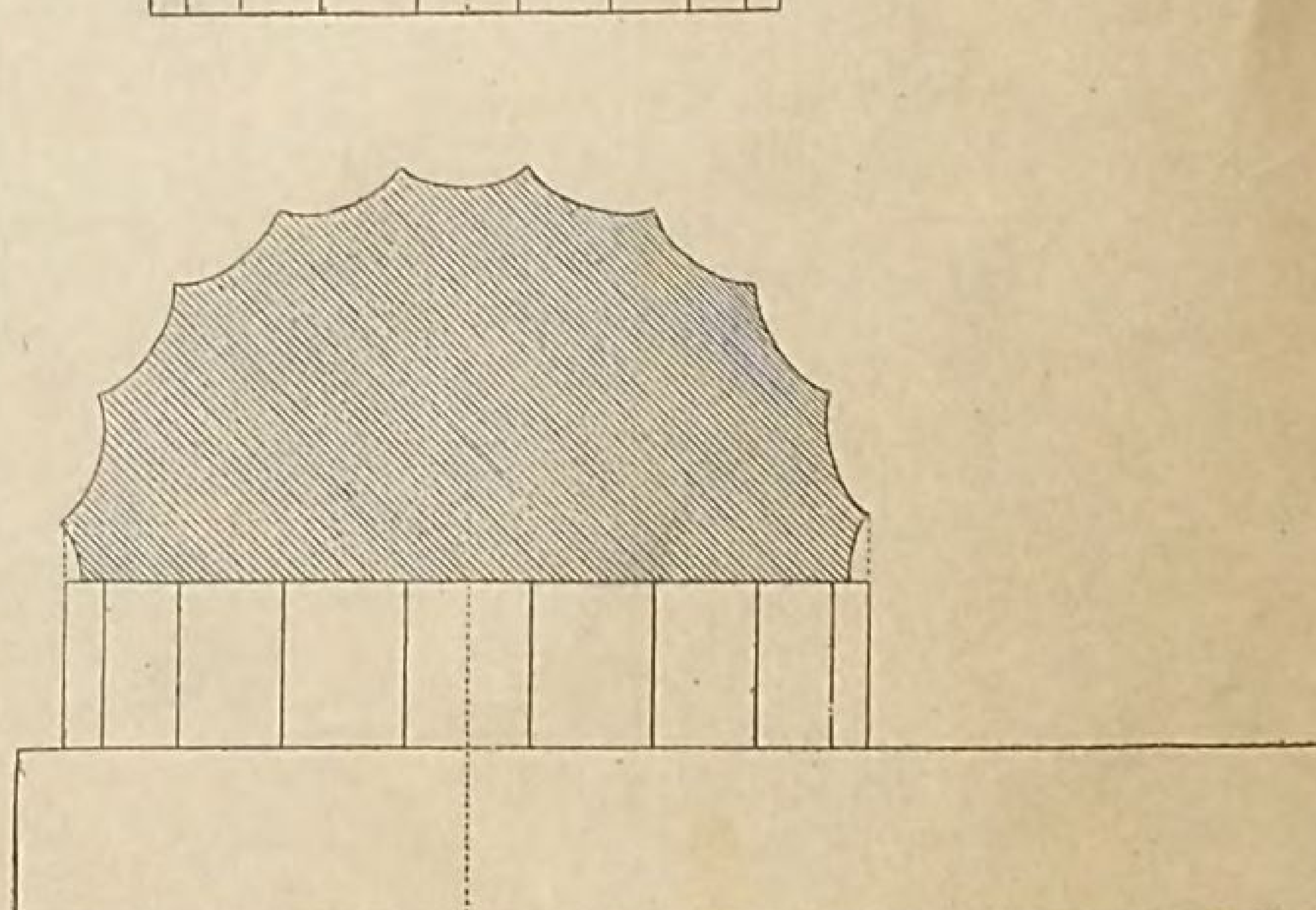


253 Athenatempel zu Aigina. (Zu Seite 262.)



254 Vom Athenatempel zu Aigina.





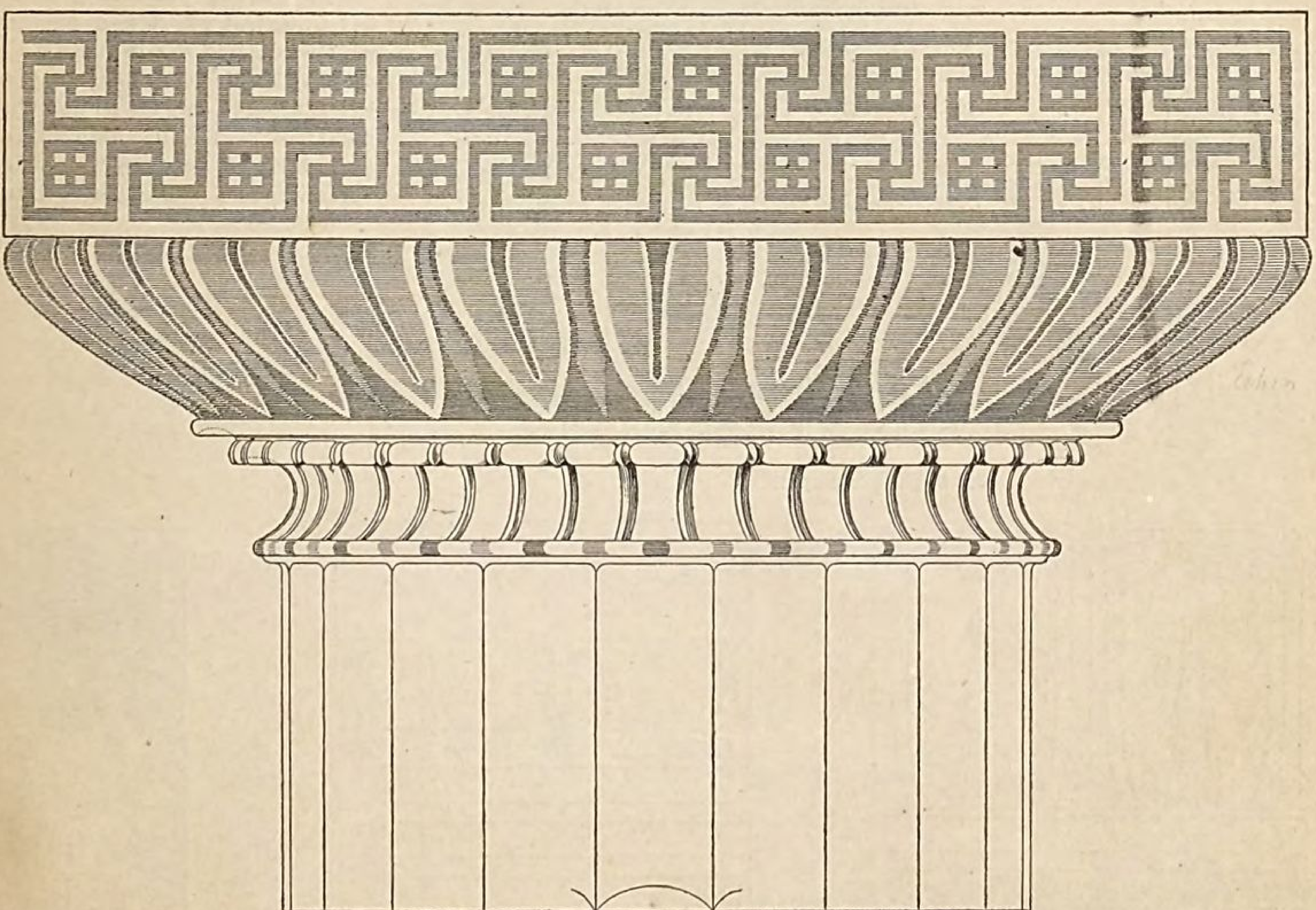
255 Vom sog. Theseion zu Athen.

B. Die Stilarten.

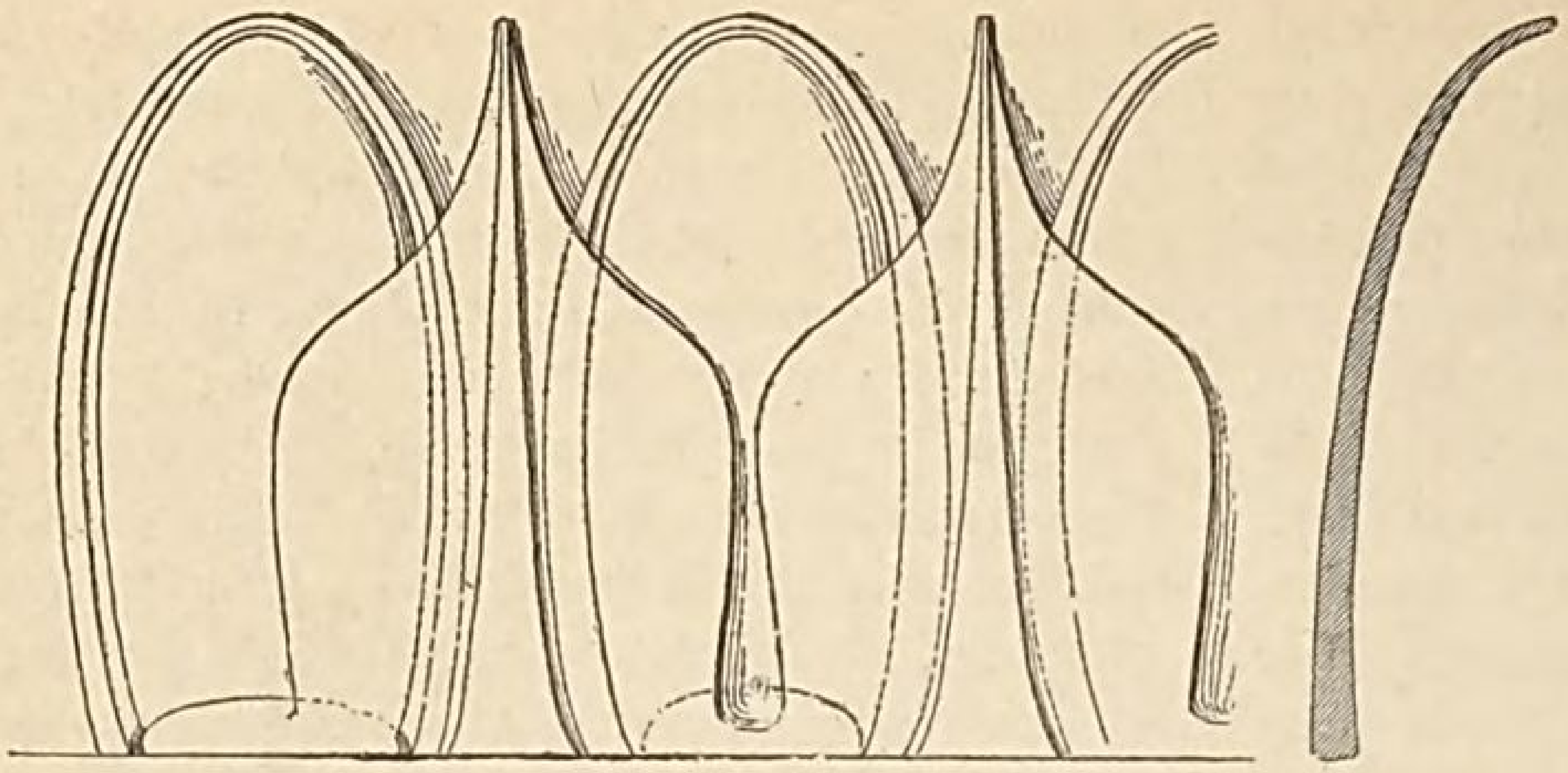
1. Der dorische Stil.

Wir gehen von der Betrachtung des dorischen Peripteros aus. (Vgl. Abb. 253 u. 254; Athenatempel zu Aigina; Cockerell, Temples at Aegina and Bassae pl. 4. — Abb. 255; vom sog. Thereion zu Athen; Stuart III Ch. 1 pl. 9 f. 1.) Der Tempel besteht aus Cellabau und Säulenkranz. Er erhebt sich auf einem Unterbau (κρηπίς, κρηπίδωμα). Der innere Kern des letztern, teils massiv, teils und zwar gewöhnlich nur in festen Substraktionen für die Mauern und die Säulenstellungen bestehend, heifst Stereobates und ist meist aus geringerem Material als der übrige Bau herge-

stellt (bei Marmorbauten Poros oder Konglomeratstein). Umkleidet wird dieser Stereobat von einer Stufenanlage, meist drei Stufen umfassend, aber auch mehr, deren oberste als Stylobates (Säulenstand) bezeichnet wird. Auf dem Stylobat erhebt sich der Säulenkranz, welcher rings um die Cella einen Umgang (πτέρον, πτέρωμα) freiläfst. Die Säule (κίων, στῦλος, *columna*) besteht aus Schaft, Hals und Kapitäl. Eine Basis ist nicht vorhanden, die Säule steht unmittelbar auf dem Stylobat. Der Schaft (σῶμα, καυλός, *scapus*) ist ein nach oben sich verjüngender cylindrischer Körper (Verjüngung = *contractura*). Er wird gefurcht von flachen Kanälen, gewöhnlich 20, aber auch 16 und 24 an der Zahl, welche in scharfen Rippen aneinander stofsen. Die Kannelierung heifst ῥάβδωσις, *striatura*, die Kanäle selber διαξύσματα, *striae*. Aufser der Verjüngung zeigt der Schaft in seiner untern Hälfte noch eine Schwellung oder Ausbauchung (ἔντασις, *adjectio in mediis columnis*). Der Schaft ist meist aus mehreren, nicht immer gleich hohen Trommeln (σφόνδυλοι) zusammengesetzt. Auf den Schaft folgt der Hals (ὑποτραχήλιον), von ersterem getrennt durch einen oder mehrere Einschnitte, nach oben wird derselbe umschnürt von drei bis fünf Bändern (Ringe, *annuli*), welche in ihrer Profilierung ebenso wie schon das obere Ende des Halses allmählich in den geschwungenen Kontur des Echinus überführen. Während die Kanäle sich gewöhnlich im Halse gegen die Ringe tot laufen oder mit flachem Bogen abgeschlossen sind, findet sich in einigen älteren Beispielen der Säulenhals mit einem hohlkehlartigen Ausschnitt versehen oder mit einem überfallenden Blattkranze geschmückt (Abb. 256; vom kleinen Tempel zu Paestum; Bötticher, Tektonik Taf. 4 Fig. 3). Gekrönt wird die Säule durch das Kapitäl (κεφαλή, *capitulum*, *capitellum*). Dasselbe besteht aus dem Echinus (ἐχῖνος) und dem Abacus (πλίνθος). Ersterer drückt in seiner kesselförmigen, geschwungenen Form das Belastetsein aus. Nach Bötticher ist diese Form aufzufassen als ein Kyma (s. Anmerk. umstehend), als ein Kranz, dessen Blattspitzen durch die Last bis zu ihren Wurzeln niedergedrückt sind. An den Kapitälen des Theseion wenigstens hat sich eine dahin zu deutende Aufmalung in schwachen Spuren erhalten, vgl. die rekonstruierte Bemalung in Abb. 256. Der Echinus ladet in älterer Zeit weit aus und zeigt einen schwellenden, üppigen, nachgiebigen Kontur, während später die Ausladung geringer, der Kontur immer straffer, schliefslich ganz geradlinig wird. Den Übergang zum Gebälk bildet der viereckige Abacus, welcher die Last fest und sicher aufnimmt. Das Verhältnis der Säulenhöhe zum Durchmesser ist schwankend. Die ältere Zeit liebt schwerere,

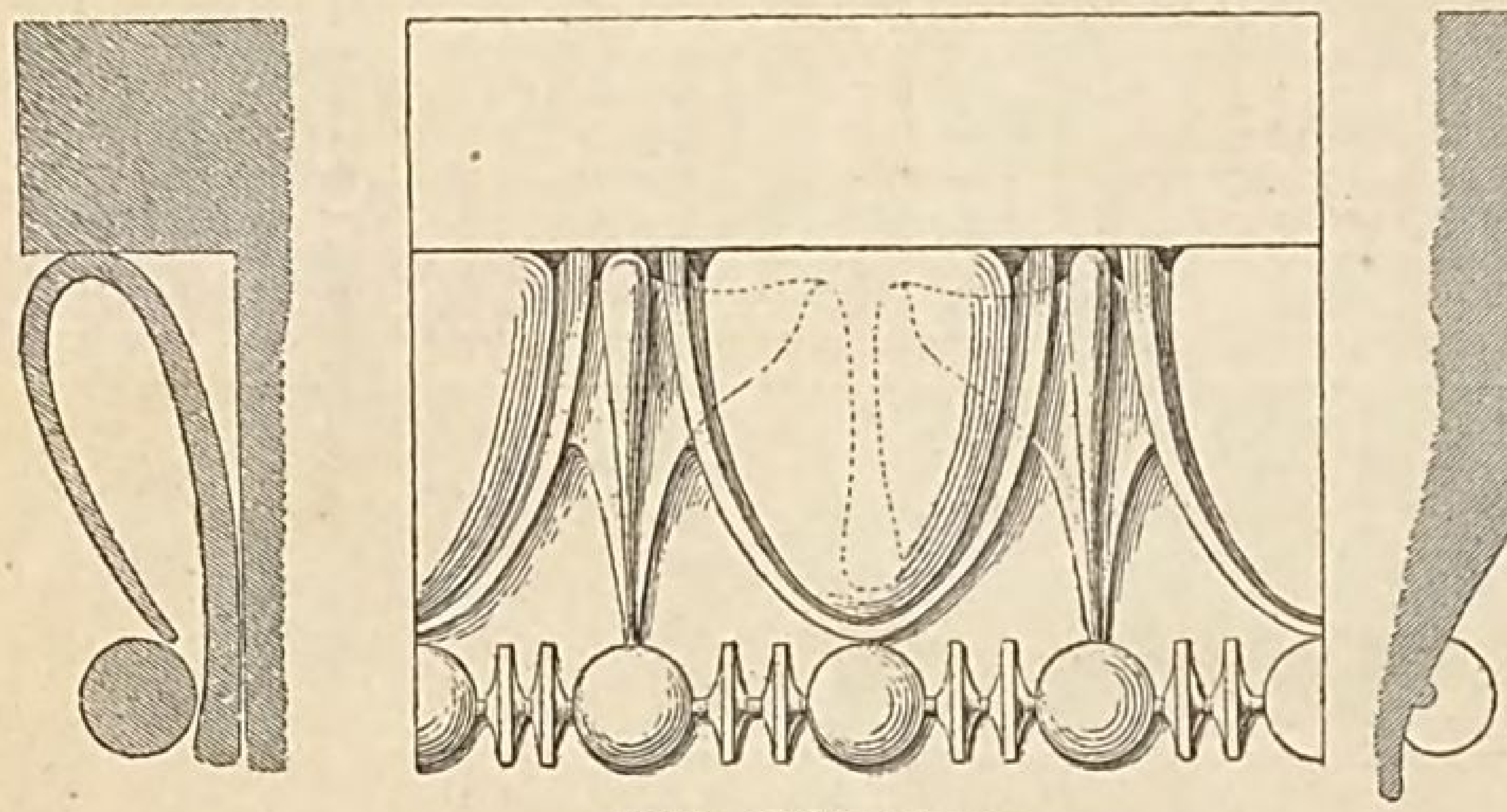


256 Vom kleinen Tempel zu Paestum.

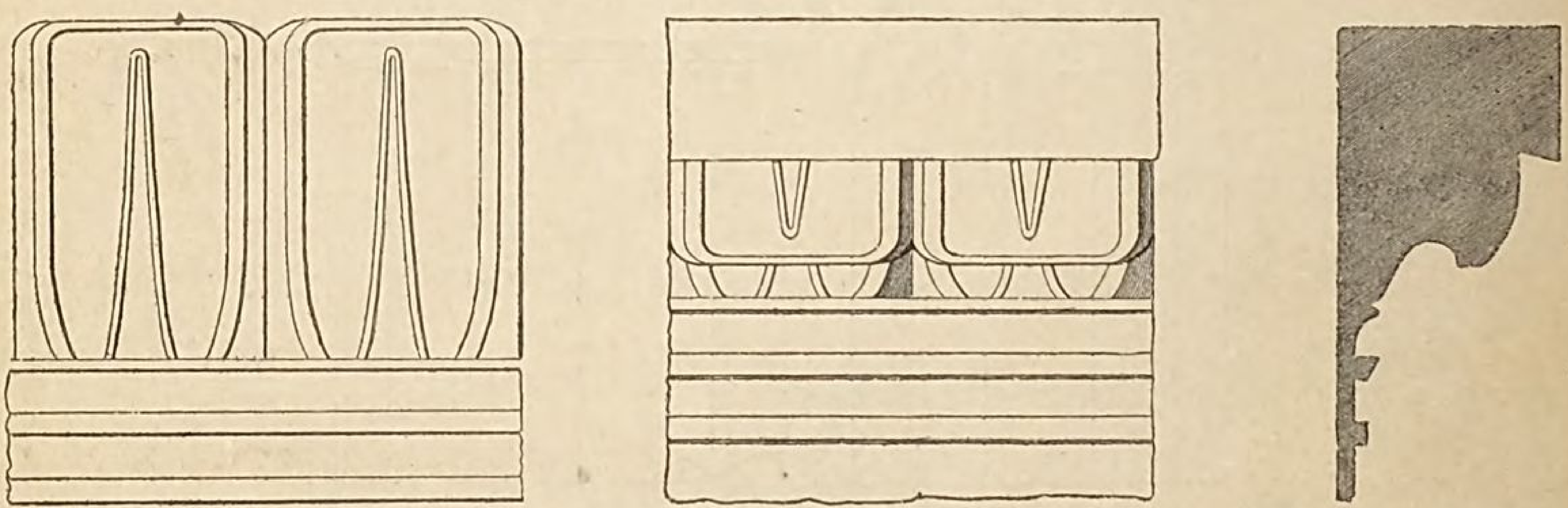


257 a Echinuskyma.

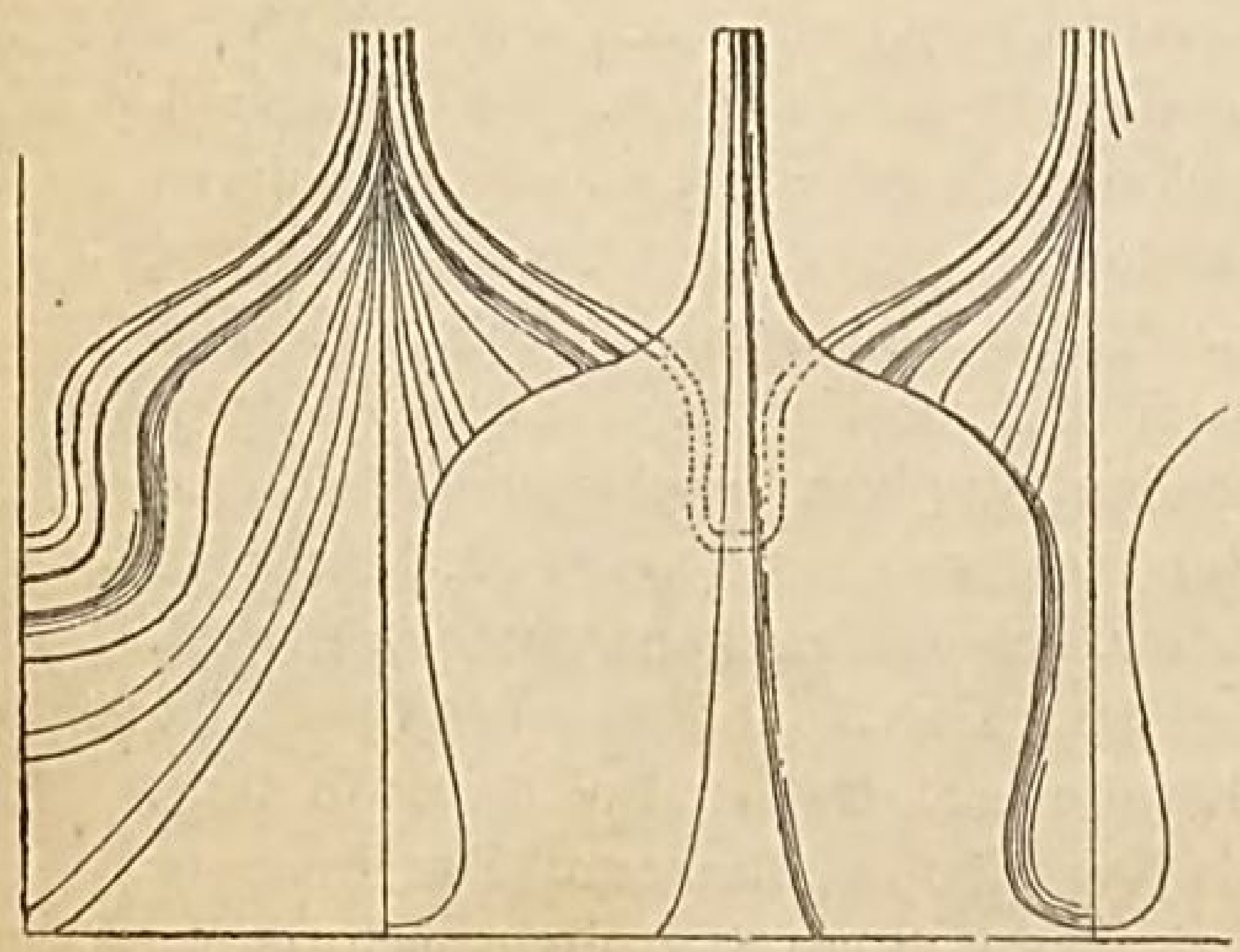
Anmerkung. Dieses Kyma (sog. Echinuskyma) kehrt, nur skulpiert, am ionischen Kapitäl als sog. Eierstab wieder (Abb. 257 a, b). Aufser diesem Echinuskyma unterscheiden wir noch das dorische (Abb. 258), dessen Blätter nur zum Teil überfallen, wobei nur die Profilierung plastisch gegeben ist, das Ornament selbst aber flach aufgemalt wird, und das lesbische (Abb. 259 a, b), ähnlich dem Eierstab, gewöhnlich skulptiert, mit bis zu den Wurzeln niedergedrückten, herzförmig geschnittenen Blättern, deren Spitzen sich nach vorne wenden. (Sämtliche Abbildungen nach Bötticher.)

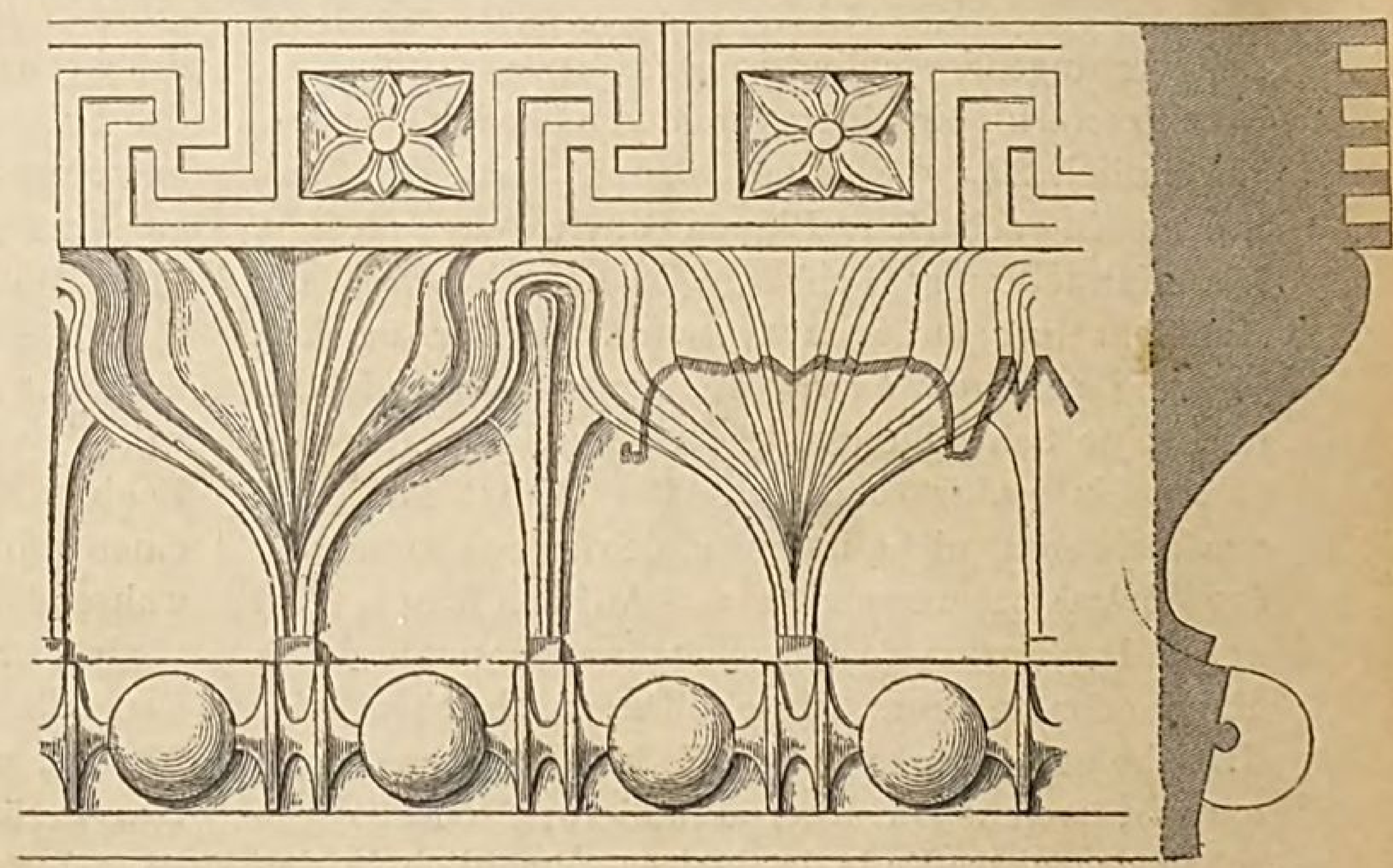


257 b Echinuskyma.



258 Dorisches Kyma.

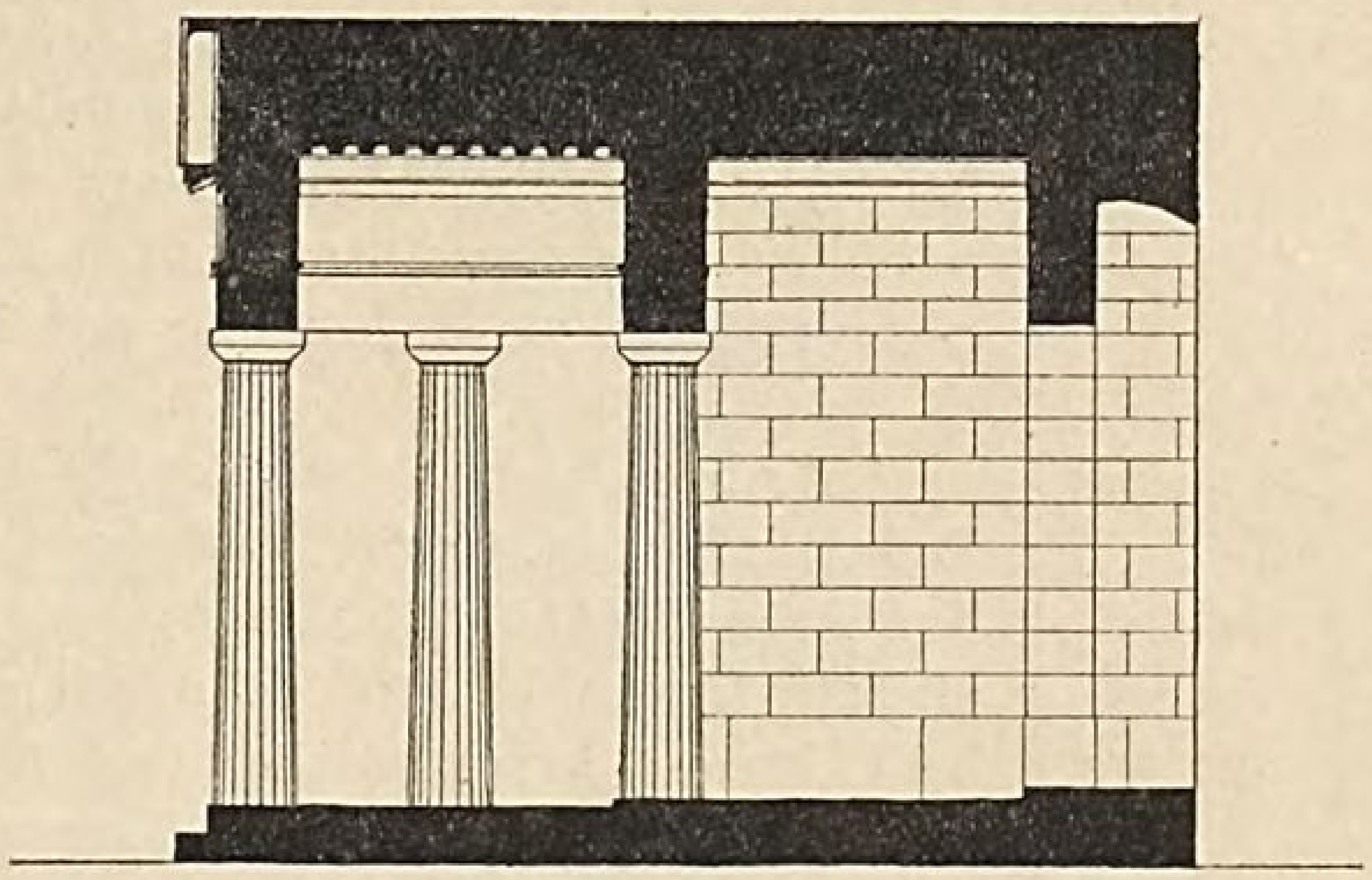




259 a Lesbisches Kyma. 259 b

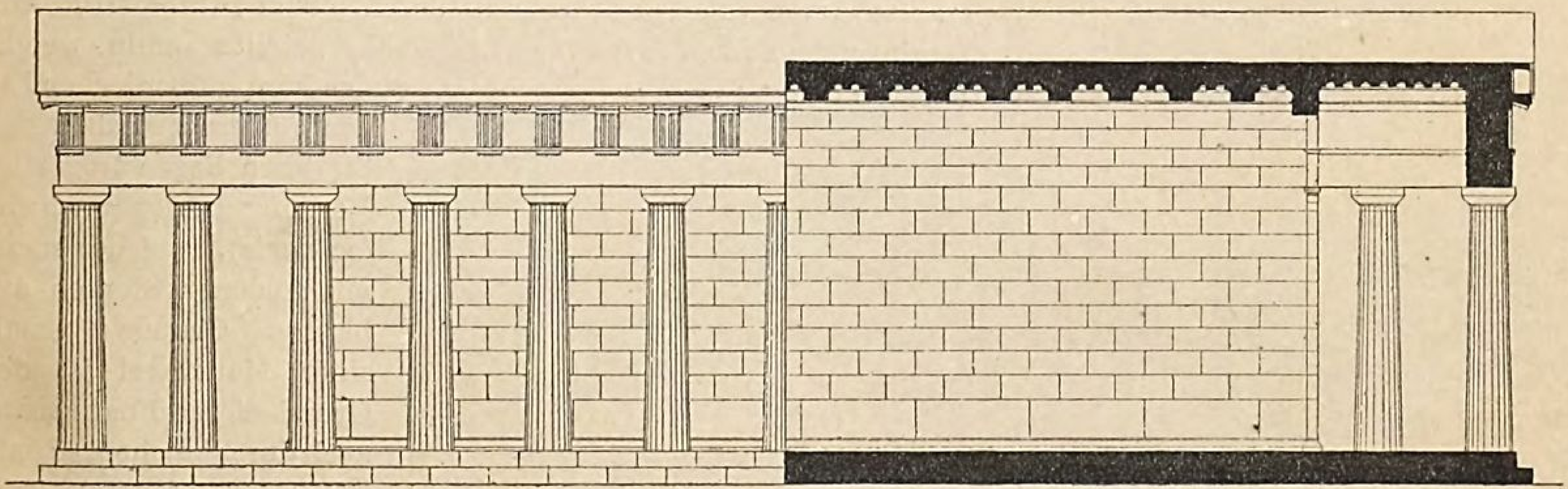
die spätere schlankere Verhältnisse. Das Verhältnis steigt von kaum 4 unteren Durchmessern zu 6 bis 6½.

Der Säulenkranz nimmt das Gebälk (ἐπιβολή) auf. Das erste Glied ist das Epistylion (Architrav), ein glatter Balken, der von Säulenmitte zu Säulenmitte läuft. Es hat anfangs kaum die Stärke des oberen Säulendurchmessers, so dafs das Kapitäl mächtig vorspringt, wird aber später stärker, so dafs die Epistylkante der Abacuskante immer näher rückt. Oben ist dasselbe versehen mit einem niedrigen Abacus (Taenia), unter dem sich in regelmäfsigen Abständen, über der Mitte jeder Säule und über der Mitte jedes Säulenabstandes (μεσόστυλον, *intercolumnium*), die Regulae befinden. An jeder Regula hängen sechs kegelförmig geschnittene Tropfen (guttae). Über dem Epistyl liegt der Fries (τρίγλυφον), der aus Triglyphen und Metopen besteht. Ein glatter Streifen (Taenia) schmückt die Metope am obern Rande. Auf dem Friese ruht das Kranzgesims (γεῖσον, *corona*), vgl. Abb. 254 (Durchschnitt durch die Fronte des Tempels zu Aigina; Cockerell a. a. O.). Es kragt weit über und ist stark unterschnitten. An der untern Seite des Gesimses, auch Hängeplatte genannt, befinden sich über den Triglyphen und Metopen die Viae, hervortretende Streifen in der Breite der Triglyphen, an denen in drei Reihen hintereinander je sechs Tropfen, ähnlich denen unter der Regula des Epistyls, sitzen. Die vordere Seite des Geison ist entweder glatt oder zeigt gegen die untere Kante eine Skotia, einen kleinen entweder einfach zurücktretenden oder oben noch unterschnittenen Streifen, um das Wasserabtropfen zu befördern. Den Abschlufs des Gesimses bildet oben ein kleines dorisches Kyma.



260

Die Gliederung des inneren Gebälkes des

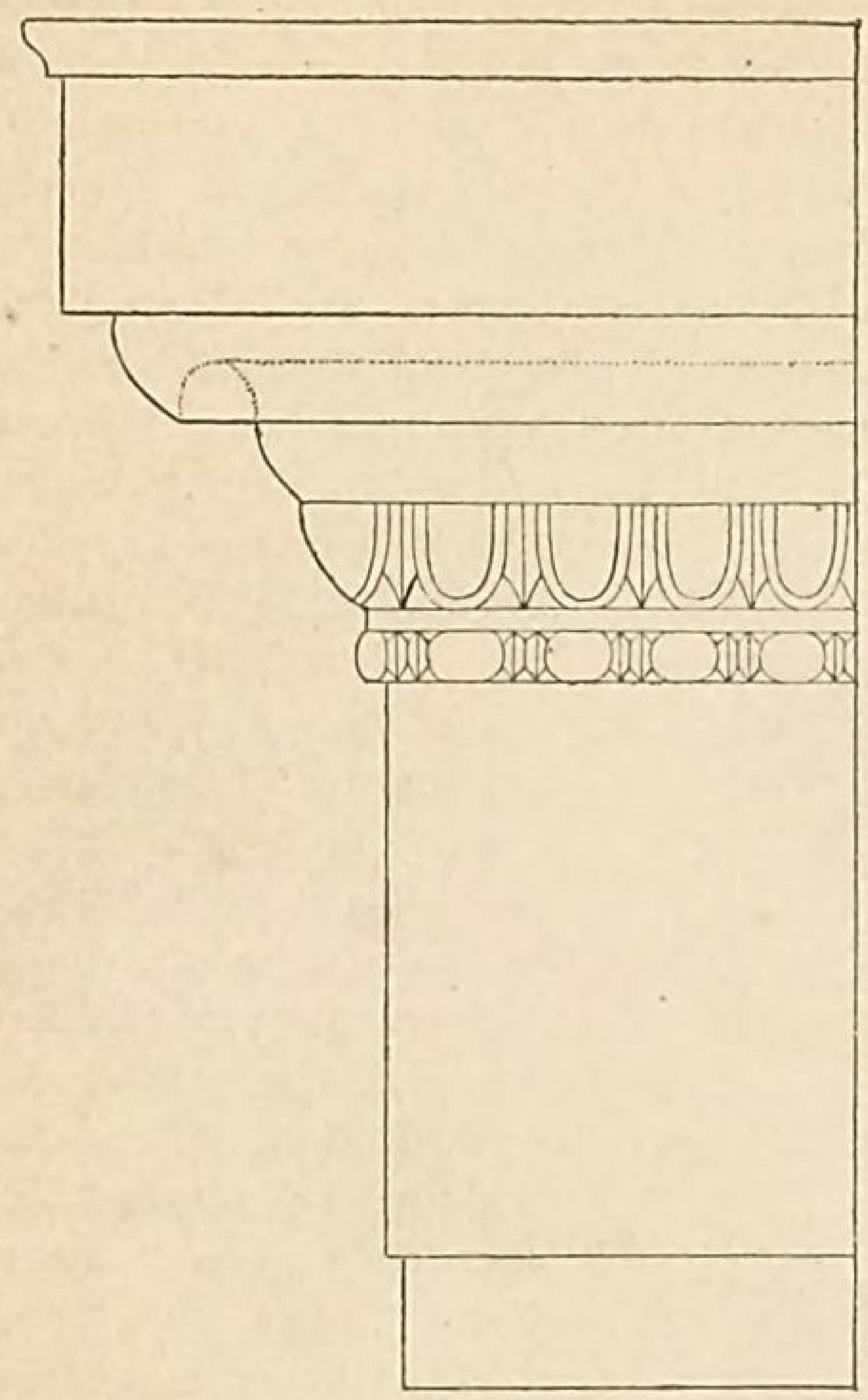


261 Vom sog. Theseion zu Athen.

Pteron ist einfach (vgl. Abb. 266 auf Taf. III; Querschnitt des grofsen Tempels zu Paestum). Das Epistyl ist glatt, oben mit einem Abacus versehen, ebenso der Fries, welcher oben eine Taenia und ein Kyma zeigt.

Die Triglyphe (ἡ τρίγλυφος) findet sich stets oberhalb der Regula, nur die Ecktriglyphe rückt ebenso wie die Eckregula bis zur Kante des Frieses hinaus. Die Triglyphe bildet einen kleinen Pfeiler, der an seiner Aufsenseite zwei Furchen *(canaliculi)* zeigt, welche oben gewöhnlich in gedrücktem Bogen, in späterer Zeit geradlinig abschliefsen. Zwischen diesen Furchen, wie rechts und links davon, läuft ein glatter Streifen (μηρός, *femur*). Aufserdem ist der Triglyphenpfeiler an den beiden Vorderkanten abgeschrägt, so dafs an den Ecken noch zwei halbe Furchen oder Schlitze (γλυφίδες) entstehen. Daher der Name Triglyphen. Oben ist der Pfeiler abgeschlossen durch ein Kapitäl in Form eines niedrigen Abacus. Zwischen den Triglyphen liegen die Metopen. Die Metope (μετόπη), ursprünglich offen, wurde später durch eine häufig mit Reliefs geschmückte Steinplatte geschlossen.

Innerhalb des Säulenkranzes erhebt sich der Cellabau, gewöhnlich aus Pronaos, Naos und Opisthodomos *(posticum)* bestehend, auf einer oder zwei Stufen. Die Mauern sind glatt und zeigen gleich hohe Plinthenschichten, nur die unterste Plinthe ist doppelt so hoch als die übrigen (Abb. 260 u. 261; Theseion; Stuart III Ch. 1 pl. 8). Die Mauern enden, wenn für den Cellabau die Form in antis gewählt ist, in Anten. Selbige sind, wie die Säulen, gewöhnlich ohne Basis, haben keine oder nur geringe Verjüngung, keine Schwellung und keine Kannelierung. Das Kapitäl sitzt auf einem nur wenig vorspringenden Halse, der oben manchmal durch Annuli zu-



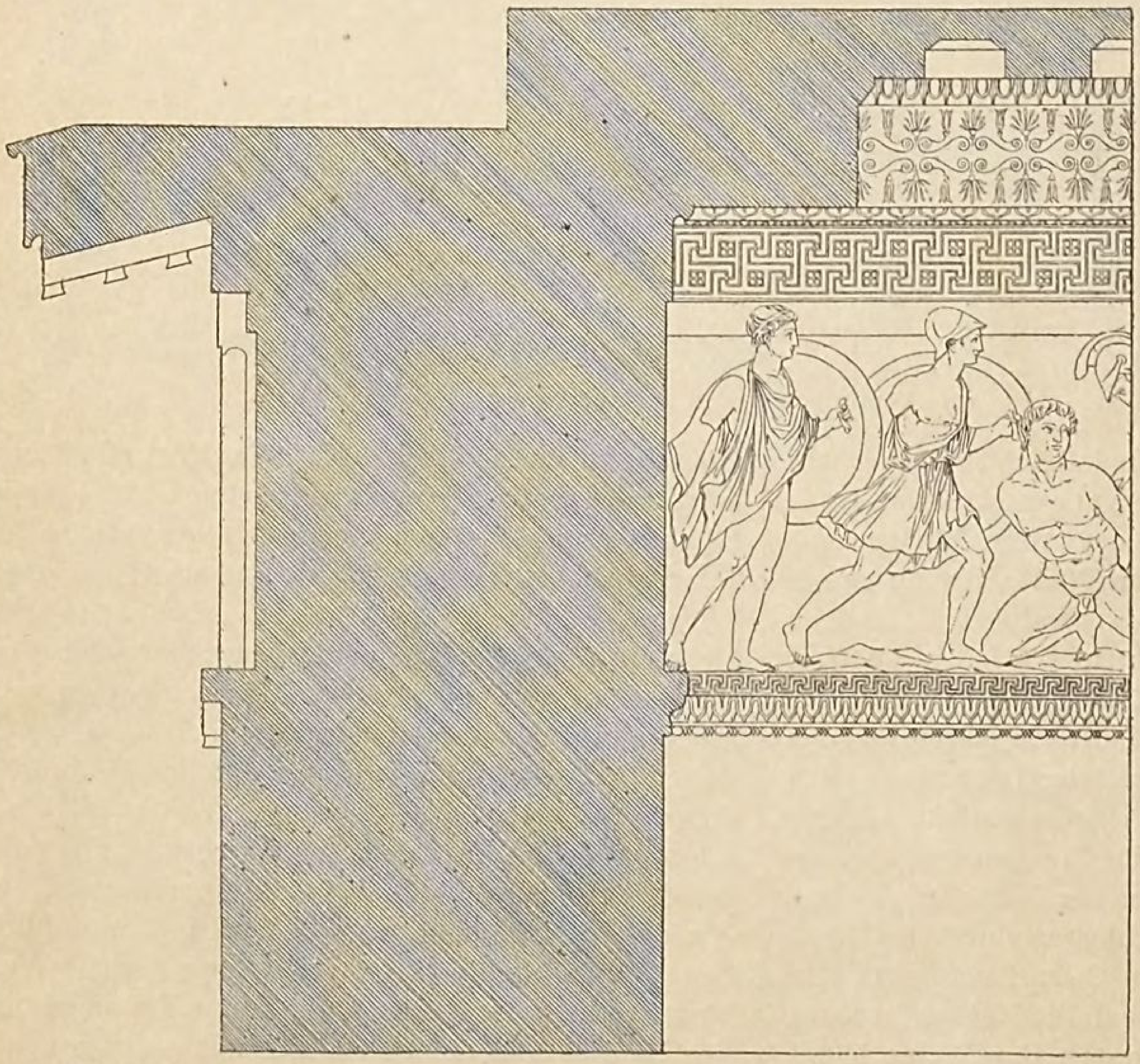
Ante.

262 Vom Parthenon zu Athen.

sammengeschnürt ist, und besteht in einem dorischen Kyma und einem niedrigen Abacus (vgl. Abb. 266). Im attisch-dorischen Stil wird das Antenkapitäl reicher gebildet, indem sich zwischen den Hals und das dorische Kyma ein Rundstab *(astragalus)* und ein Echinuskyma einschieben. Beide Glieder sind aber plastisch nur profiliert, das Schema der Perlenschnur und des Eierstabes aufgemalt (Abb. 262; vom Parthenon; Stuart II Ch. 1 pl. 10 f. 3). Der Abacus trägt oben ein weiteres kleines Kyma. Der Abschlufs der Cellawände nach oben ist ein verschiedener. Entweder schliefsen die Wände oben, entsprechend der Taenia und dem Kyma des inneren Pteronfrieses, ebenfalls mit nur wenig vorspringender Taenia und krönendem Kyma ab (Abb. 261), oder es wiederholt sich, im Falle der Cellabau die Form in antis hat, das Triglyphenschema rings um die Cella (Abb. 266), gewöhnlich aber nur über Pronaos und Opisthodomos, oder es tritt an Stelle dieses Schema der mit Reliefs geschmückte ionische Fries.

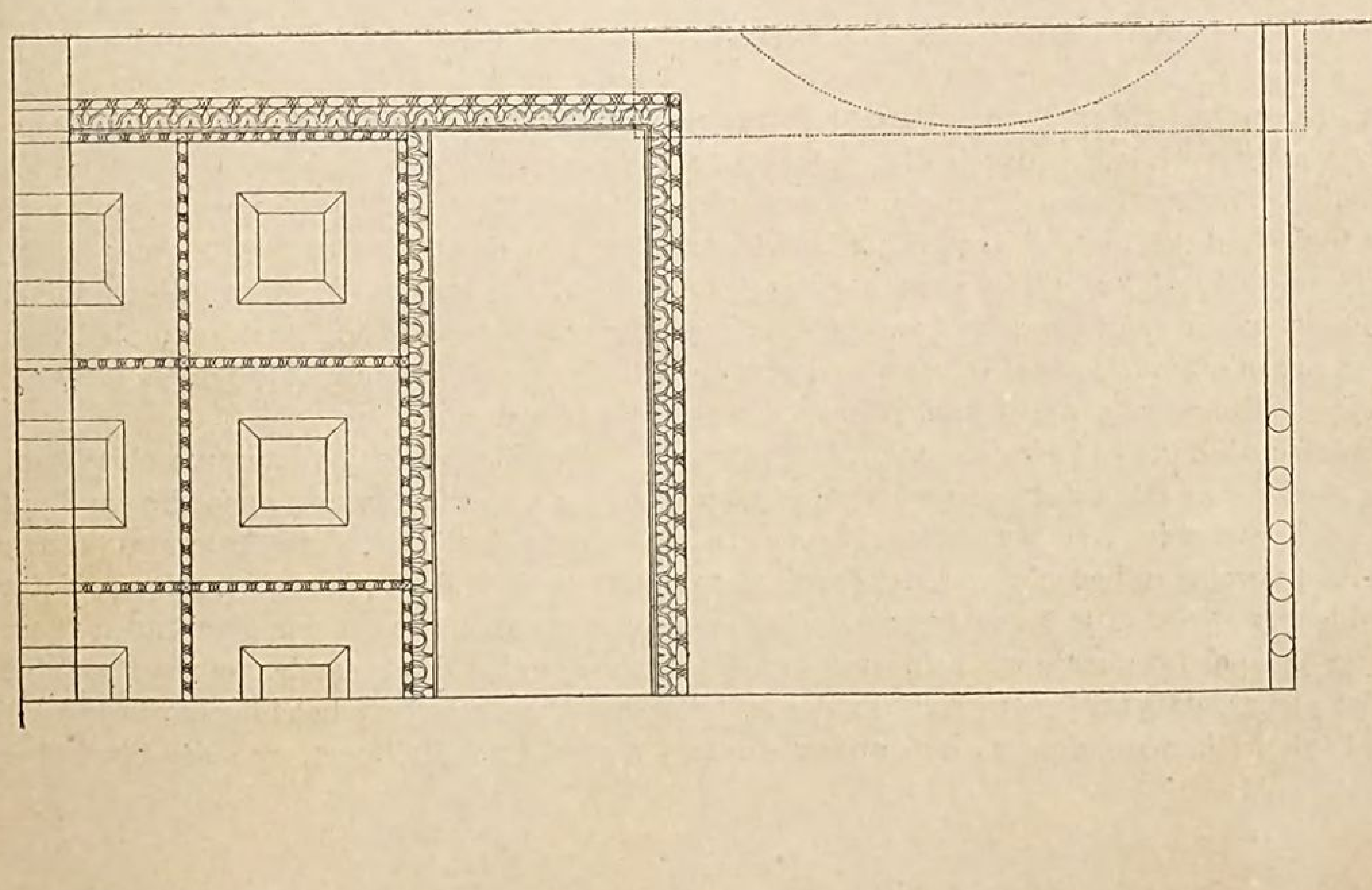
Auf dem inneren Gebälk des Pteron, und zwar auf dem Fries, hinter dem Geison, und den Cellamauern ruht die Decke des Pteron (Abb. 263 u. 264; vom Theseion; Stuart III Ch. 1 pl. 11 f. 1 u. 2. — Abb. 260 u. 261; — Abb. 251). Diese Decke heifst Pteron (Schwebedecke), und von ihr erst hat der darunter liegende Säulenumgang seinen Namen. Ist die Weite des Pteron eine grofse, so liegen Balken (δοκοί, *tigna*), über, bestimmt die Kalymmatien-(Kassetten-)decke zu tragen. Die Kalymmata sind grofse, monolithe, quadratisch durch kleine, reliefartig vorspringende Balken (στρωτῆρες) in Felder geteilte Tafeln, welche das Pteron überdecken. In den Feldern zwischen den Stroteren liegen trogartige Vertiefungen (φατνώματα, *lacunaria*), welche meist mit goldenen Sternen auf blauem Grunde bemalt sind. Manchmal ist der Grund dieser Phatnomata auch durchbrochen, so dafs Öffnungen (ὀπαῖα) entstehen, welche wieder durch kleinere Platten (καλυμμάτια) gedeckt werden. Die Decke des Cellabaues (ὀροφή) bestand in einer flachen Holzdecke.

Das Ganze, Cellabau und Pteron, war überdeckt durch ein auf hölzernem Dachstuhl ruhendes schräges Ziegeldach (ὄροφος, κέραμος): Abb. 265; Tempel zu Aigina; Cockerell, a. a. O. pl. 5 f. 1. Hierdurch entsteht auf beiden Fronten der Giebel (ἀετός, ἀέτωμα, *fastigium*): Abb. 253 u. 254. Der häufig mit Statuen

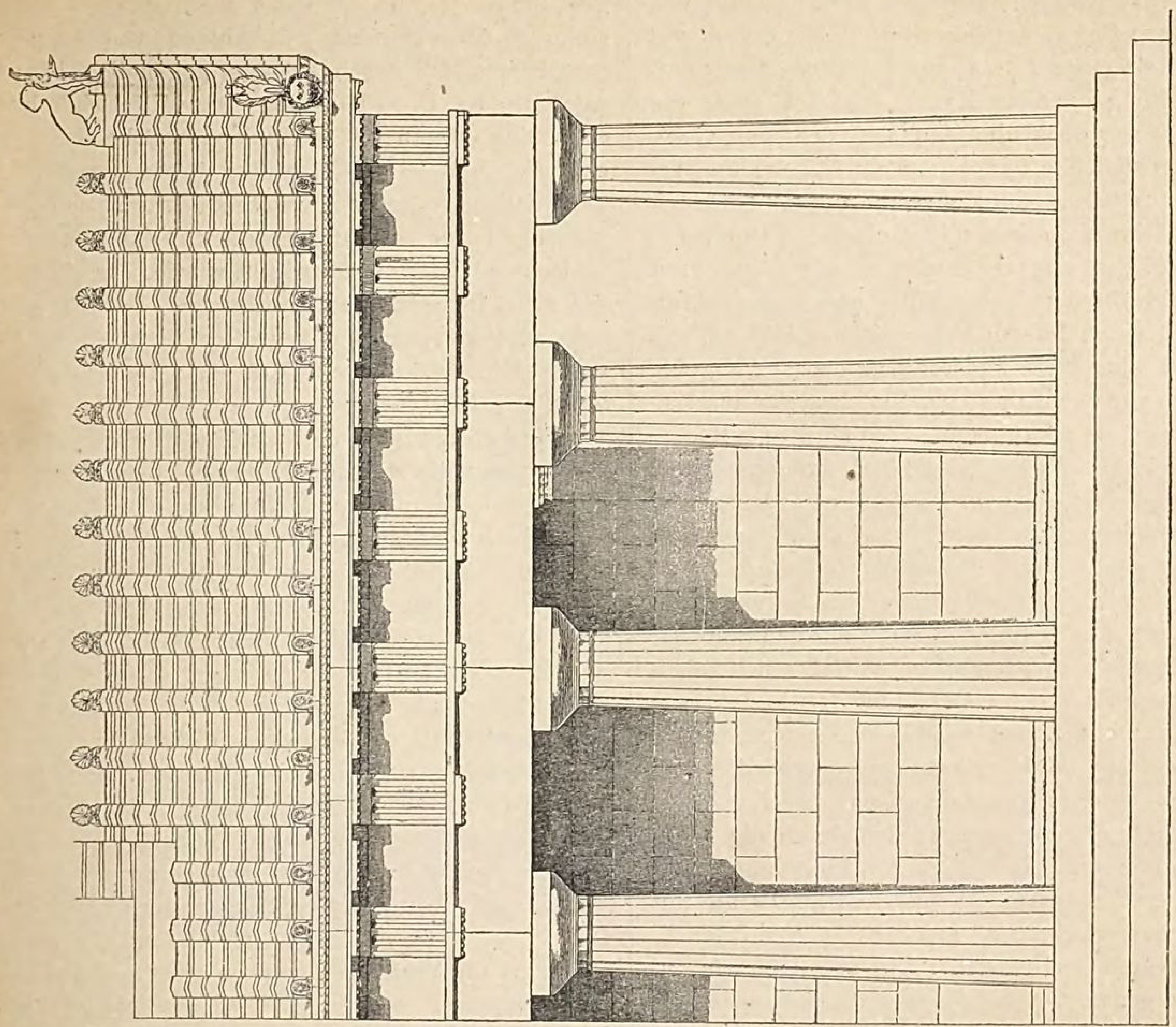


Durchschnitt durch Gebälk und Decke.

263 Vom sog. Theseion zu Athen.



264 Vom sog. Theseion zu Athen. (Zu Seite 266.)
Unteransicht der Decke.



265 Vom Athenatempel zu Aigina. (Zu Seite 266.)
Dachbildung.

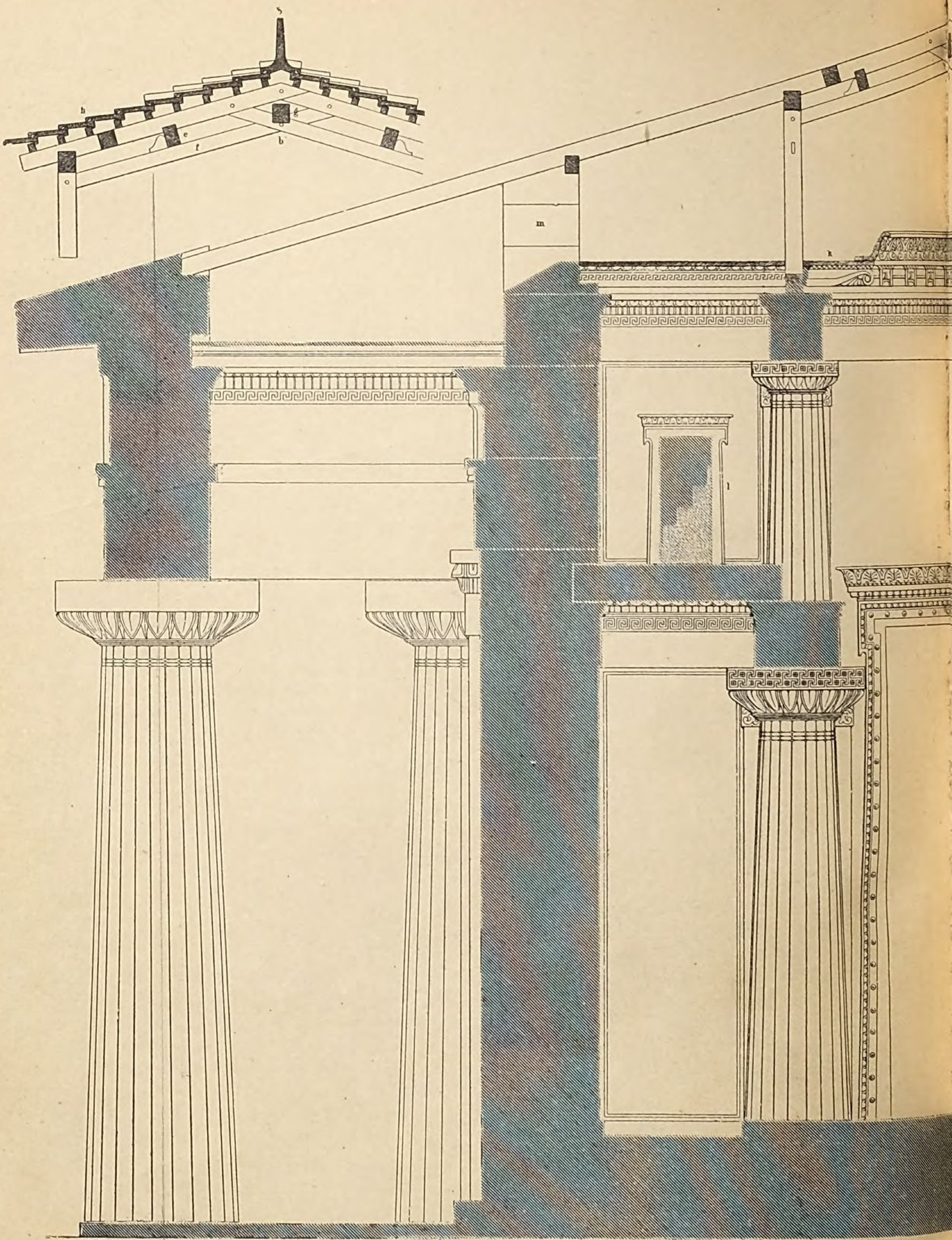
geschmückte Giebel ist hinten geschlossen durch die Giebelwand *(tympanum)* und oben gesäumt von den schrägen Geisa, welche unterschnitten sind und meist mittels eines Kyma auf der Giebelwand aufliegen. Ein krönendes Kyma schliefst auch die schrägen Geisa oben ab. Auf den schrägen Geisa liegt schliefslich die Sima (von σιμός, gebogen), bestehend aus einer aufgebogenen, ausbauchenden Rinne, welche oben und unten einen Abacus zeigt. Die drei Ecken des Giebels sind mit Akroteria geschmückt, häufig in der Mitte einen ganzen, an den Ecken einen halben Palmenfächer bildend. Es findet sich aber auch anderer Schmuck: Abb. 253.

Die Dachdeckung (Abb. 265) besteht aus Ziegeln (κέραμοι, κεραμίδες), und diese sind teils Regenziegel (σωλῆνες), teils Deckziegel (καλυπτῆρες, *tegulae*). Erstere sind breite glatte Platten mit rechts und links aufgebogenen Rändern, welche auf einer vertikalen Lattung liegen. Befestigt sind diese Ziegel nicht, sie liegen nur durch ihre eigene Schwere fest. Vom Abgleiten nach unten werden sie dadurch verhindert, dafs der unterste Ziegel mittels eines Falzes in den Kymablock des Geison eingelassen ist, wie denn immer ein Ziegel mittels eines ebensolchen Falzes über den darunterliegenden übergreift. Die Fugen, welche da entstehen, wo zwei solcher Ziegel vertikal zusammenstofsen, werden durch die Deckziegel geschlossen. Sie laufen vom First zum Kranzgesims. An letzterem ist jede solche Reihe mit einem Stirnziegel (ἡγεμών) geschmückt, dem manchmal oben auf dem First ein Firstziegel entspricht, ἀνθεμωτός genannt, von seinem Anthemienschmuck, welchen auch der Stirnziegel zeigt. An Stelle der Stirnziegel tritt manchmal auch eine Sima, ähnlich der auf dem Giebel, mit durchbrochenen Löwenköpfen, welche gewöhnlich nur den seitlichen Schmuck der vier Eckakroterienblöcke bilden. Wenn einmal, was selten, eine Kombination von Sima und Stirnziegeln vorkommt, dann sitzen die letzteren auf dem oberen Rande der ersteren.

Die Beleuchtung des Tempelinnern wurde, da Fenster nicht vorhanden, durch die grofse Thür bewerkstelligt. Bei gröfseren Tempeln aber wurde die Cella hypäthral gebildet. Vitruv III, 2 berichtet: *hypaethros vero decastylos est in pronao et postico. reliqua omnia eadem habet quae dipteros, sed interiore parte columnas in altitudine duplices, remotas a parietibus ad circumitionem ut porticus peristyliorum. medium autem sub divo est sine tecto.... huius item exemplar Romae non est, sed Athenis octastylon templo Olympio.* Die Existenz von Hypäthraltempeln, deren Cella teilweise unbedeckt war, ist durch diese Stelle völlig gesichert. Die Frage über die Einrichtung dieser Tempel ist aber noch keineswegs gelöst. So viel ist sicher, dafs im Innern zwei in der Höhe doppelte Säulenreihen standen, so dafs aufser einem Mittelschiff zwei Seitenschiffe entstanden. Bei einigen derartigen Anlagen ist die doppelte Säulenstellung übereinander zur Anlage von Emporen (στοαὶ ὑπερῷαι), durch Treppen zugänglich, benutzt worden, so z. B. in Paestum. Das Mittelschiff hatte oben eine Öffnung, das Opaion, welche das Licht einliefs. In welcher Weise aber dieses Opaion architektonisch gestaltet war, welche Dachformation durch dasselbe hervorgerufen wurde, wie das Opaion bei schlechter Witterung überdeckt wurde, das alles sind wir nicht im stande zu bestimmen. Böttichers Rekonstruktionsversuch des grofsen Tempels zu Paestum gibt Abb. 266 (auf Taf. III); Bötticher, Tektonik Taf. 23.

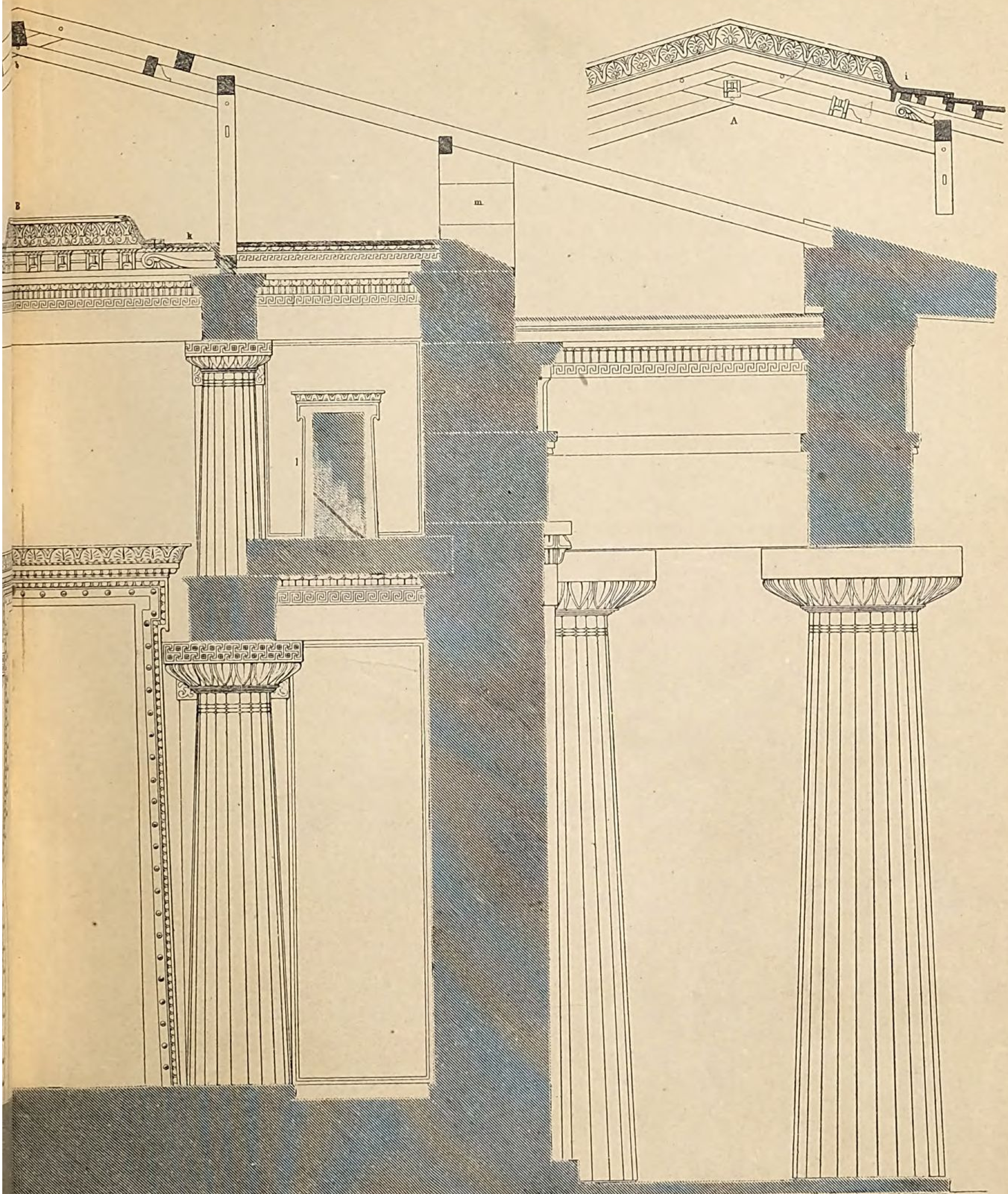
Wir haben bisher den mathematisch regelmäfsigen Aufbau des dorischen Tempels betrachtet. Der griechische Tempelbau weist aber eine Reihe von Abweichungen vom Regelmäfsigen auf, welche dem Auge die Erscheinung angenehmer machen. Sie sind alle auf die optische Wirkung berechnet. So sind die Intercolumnien nicht völlig gleich, sie werden nach den Ecken zu enger. Die Ecksäulen sind stärker als die übrigen. Die Säulen stehen nicht senkrecht, sondern neigen etwas nach innen, die Ecksäulen neigen sich diagonal nach innen. Ebenso lehnt die Cellawand zurück, die Anten dagegen vor. Wie es am ganzen Tempel keine wahre Vertikale gibt, so existiert auch keine wahre Horizontale: alle Horizontalen beugen nach oben etwas aus. Vitruv III, 4 meldet: *stylobatam ita oportet exaequari uti habeat per medium adiectionem per scamillos impares. si enim ad libellam dirigetur, alveolatus oculo videbitur.* Die Kurvatur der Horizontalen ist an den Monumenten verschiedenfach beobachtet und besonders beim Parthenon auf das Genaueste verzeichnet worden. Die Kurven finden sich wie am Stylobat auch am Gebälk. Epistyl und Fries sind ebenfalls kurviert, lehnen aufserdem etwas zurück und sind in der Mitte etwas eingezogen, so dafs die Ecken dieser Teile mehr hervortreten als die Mitte. Ob sich freilich alle diese beim Parthenon mit der gröfsten Feinheit und Genauigkeit durchgeführten Abweichungen vom rein Mathematischen, deren nähere Begründung zwar noch nicht allseitig gelungen, deren wohlthuende Wirkung aber jeder Beschauer empfindet, schon bei älteren Werken finden, steht dahin. Es fehlen bisher die nötigen Untersuchungen.

Den Eindruck des ganzen architektonischen Aufbaues vervollkommnet noch die im Laufe der Darstellung des öfteren erwähnte Bemalung. Sie war notwendig der ganzen farbigen Naturumgebung wegen, dann wegen der glänzenden Sonnenbeleuchtung, unter der besonders ein weifser Marmortempel das Auge geradezu beleidigen würde. Bei geringem Material, z. B. Poros, zog der Stucküberzug schon



266 Poseidontempe
Restaurierter Durchsch

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



zu Paestum. (Zu Seite 268.)

tt eines Peripteros hypaethros.

von selber die Malerei nach sich, und selbst der best ausgewählte Marmor ist nicht gleichartig genug, um der Bemalung entraten zu können. Das Nähere s. unter »Polychromie«.

Die Erklärung der einzelnen Teile des Baues, ihre Entstehung und Bedeutung ist noch manchen Zweifeln unterworfen. Die Zurückführung des Aufbaues des Pteron auf den Holzbau ist im allgemeinen klar, wenn auch bei der Übertragung in den Steinbau die ursprüngliche Bedeutung der Glieder illusorisch geworden ist. Die Säulen waren ursprünglich aus Holz, wie das Heraion zu Olympia erweist. Zur Überdeckung desselben bediente man sich anfangs hölzerner Epistylbalken. Dadurch, dafs man das Pteron durch Holzbalken überdeckte, welche an den Langseiten in der Querachse, an den Frontseiten in der Längenachse des Tempels lagen, entstanden die Triglyphen (Balkenköpfe) und die Metopen (die dazwischen bleibenden Öffnungen). Die Ecktriglyphe entstand dadurch, dafs man einen Balken in der Diagonale von der Ecke des Cellabaues zur entsprechenden Ecke des Pteron legte. Im uralten Cellabau ohne Säulenkranz erschienen die Triglyphen, wenn überhaupt hervorgehoben, nur an den Langseiten. Liefs man dabei die Metopen unausgefüllt, so entstand hier eine Art Fenster. Die Viae, ursprünglich nur über den Triglyphen angebracht, sind die Sparrenköpfe des hölzernen Dachstuhles. Auf die Frontseiten übertragen, wie im Steinstil, haben dieselben allerdings gar keinen Sinn. Man übertrug eben die ursprüngliche Werkform des Holzbaues in den Steinbau, ohne an der ursprünglichen Bedeutung festzuhalten. So entsprechen die Deckbalken des Pteron in Wahrheit nicht mehr den Triglyphen, weil dieselben über diesen hinter dem Geison liegen. Eine endgültige Erklärung der einzelnen Ausstattungsformen, wie der Dekoration der Triglyphen, der Guttae etc. ist bisher nicht gegeben worden. Die Deutungen gehen oft weit auseinander.

Auch über die Herkunft des Stiles sind die Ansichten sehr geteilt. Man hat den Stil aus Asien oder Ägypten herleiten wollen. Die zum Vergleich herangezogenen asiatischen Denkmäler sind aber zurückzuweisen, weil sie viel jüngeren Datums sind, als die ältesten vollkommen durchgebildeten griechischen Monumente. Mehr Wahrscheinlichkeit scheint im ersten Augenblick die Herleitung aus Ägypten zu haben. Eines der Felsengräber zu Benihassan aus der 12. Dynastie (2380—2167 v. Chr.) zeigt nämlich sog. protodorische Säulen (abgeb. bei Reber, Baukunst im Altert. S. 147). Diese Säulen haben eine runde Basisplatte und einen deckenden viereckigen Abacus, die zwei der Vorhalle sind unverjüngt und achteckig abgekantet, die vier des Gemaches sind verjüngt und mit 16 Kanälen versehen. Derartige Säulenbildungen, welche sich verwandt auch in einem andern Felsengrabe an demselben Orte und auch sonst in Ägypten finden, können möglicherweise den Griechen eine Anregung gegeben haben, doch ist von dieser primitiven Säule bis zum ganzen dorischen Säulenbau noch ein weiter Weg. Vor allen Dingen fehlt das dorische Gebälk, dann aber erscheint die Säule dadurch, dafs der Abacus nicht vom Epistyl gelöst ist, nicht als freistehender Rundkörper, wie die griechische, sondern nur als abgekanteter Pfeiler. Ein als protodorisches Kapitäl bezeichnetes Bauglied von Karnak (Reber a. a. O. S. 153), angeblich die Annuli, Echinus und Abacus zeigend, ist in Wahrheit die Basis eines Hathorkapitäls.

Die Nachrichten der Schriftsteller, wie die Monumente weisen auf Griechenland selbst, wie denn der Gedanke des Peripteros, den wir gegenüber der säulenlosen Cella als die Urtempelform kennen lernten, nur bei den Griechen sich findet, also ein echt hellenischer Gedanke ist. Als ältestes Werk erwähnt Vitruv IV, 1 den Tempel der Hera zu Argos, erbaut von Doros, dem Sohne des Hellen. Von da aus soll der Stil sich über ganz Achaia verbreitet haben. Nach demselben Gewährsmanne sollen dann die ionischen Kolonisten Kleinasiens nach diesem Muster unter Feststellung der richtigen Mafsverhältnisse den Tempel des panionischen Apollon erbaut haben. Dorisch war ferner das Heraion zu Olympia, dessen Reste uns noch erhalten sind, erbaut ca. 1000 v. Chr. von den Skilluntiern ungefähr im achten Jahre der Herrschaft des Oxylos über Elis (Paus. V, 16, 1). In Olympia errichtete Myron, der Tyrann der Sikyonier, als er im Wagenrennen in der 33. Olympiade gesiegt hatte, ein Schatzhaus, welches zwei Kapellchen oder Aediculae aus Erz enthielt, die eine im dorischen, die andre im ionischen Stil (Paus. VI, 19, 2). Schliefslich wurde den Korinthern die Erfindung die Aëtos zugeschrieben (Pind. Ol. 13, 21).

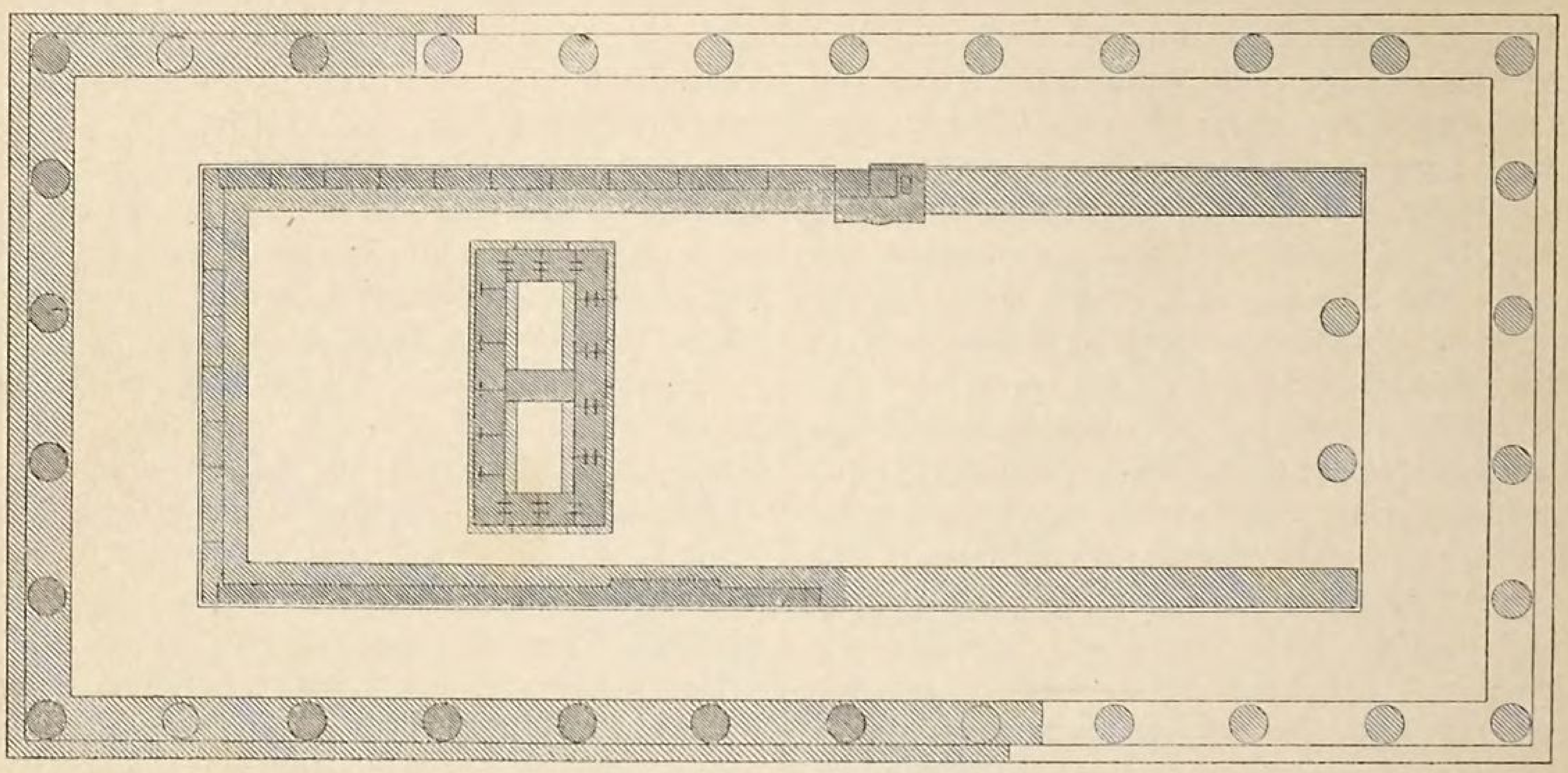
Monumente.

Der älteste uns erhaltene dorische Bau ist das Heraion zu Olympia, erbaut ungefähr um 1000 v. Chr. Der Bau war ursprünglich aus Holz, dessen einzelne Teile, die Säulen wenigstens sicher, mit der Zeit in Stein übertragen wurden. Daher die grofse Verschiedenheit der Kapitäle, welche je nach der Zeit der Übertragung in Stein im jeweiligen Zeitgeschmacke hergestellt wurden. Die Reste zeigen einen Peripteros von 6 : 16 Säulen. S. »Olympia«.

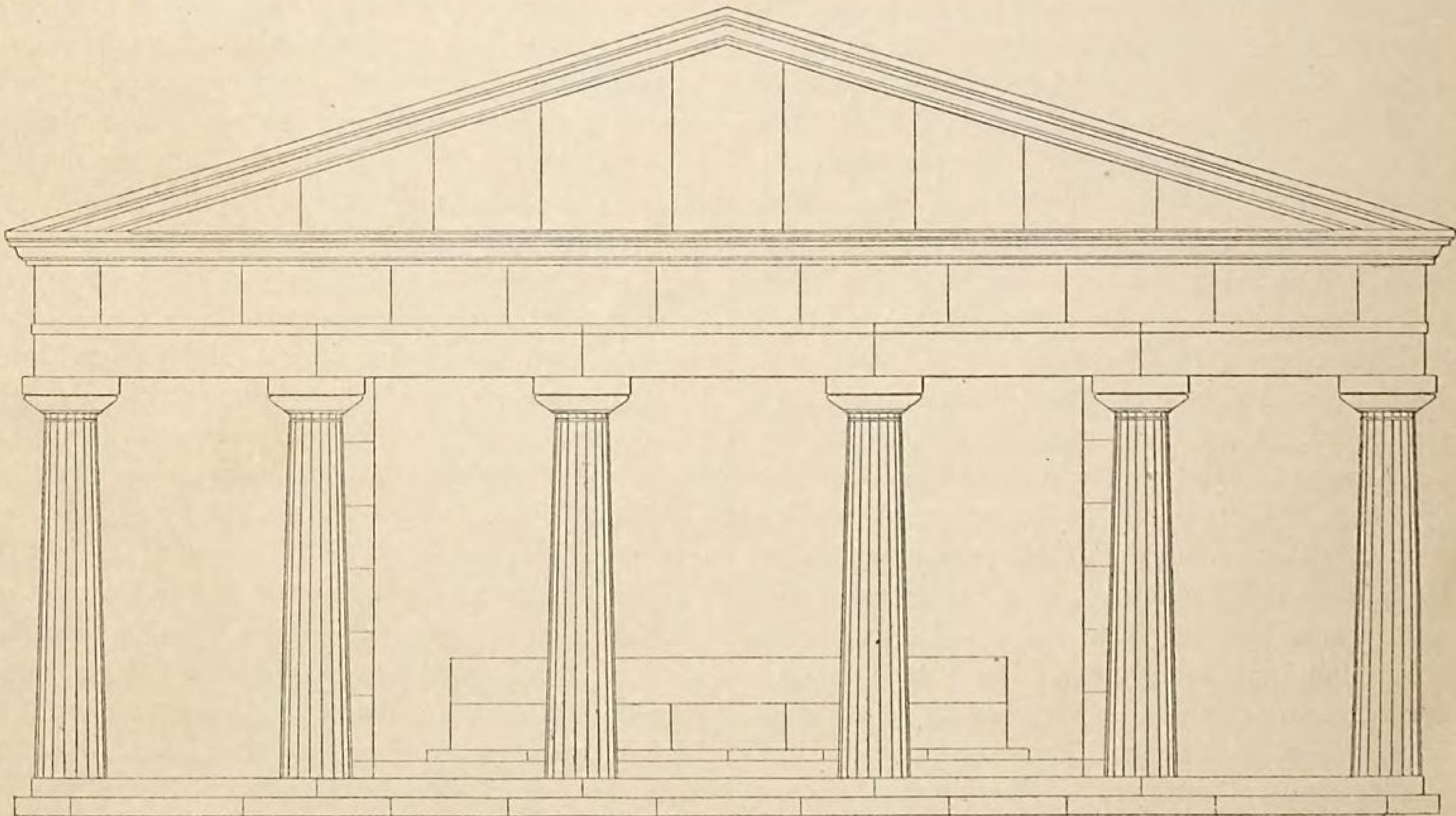
Einer ebenfalls sehr alten Zeit gehört die ursprüngliche Anlage des Brunnenheiligtumes zu Cadacchio auf der Insel Kerkyra an (Abb. 267 und 268; Stuart IV pl. 1, 2). Es ist ein Peripteros von von 6 : 12 Säulen mit sehr weit gestellten Säulen, Fries ohne Triglyphen und sehr hohem Giebel. Auch sonst finden sich in den einzelnen Gliedern Eigentümlichkeiten, welche uns den dorischen Stil

noch in seinem Werden zeigen. Später wurde das Gebäude unter Beibehaltung der Anlage durchgreifenden Restaurationen unterworfen. Vgl. Krell, Gesch. d. dor. Stils S. 27 ff.

Der Cellabau zerfällt in Pronaos, Naos und den geschlossenen Opisthodomos. Der Pronaos ist durch eine Thür geöffnet. Manchmal findet sich eine Säulenzwischenstellung zwischen den Säulen der Fronte und



267 (Zu Seite 269.)



268 Brunnenheiligtum zu Cadacchio. (Zu Seite 269.)

Der lax archaische Stil.

Diese von Semper eingeführte Bezeichnung umspannt die Zeit des Endes des 7. und des Anfangs des 6. Jahrh., in welcher der Stil uns noch nicht in vollkommener, strenger Durchbildung entgegentritt. Als Material wird in den uns erhaltenen Monumenten dieser Periode, meist Tempel, durchgängig Poros, nicht Marmor verwendet. Der Grundplan ist der des Peripteros. Die Cella ist schmal, das Pteron breit.

dem Cellabau, manchmal ist dem Pronaos eine prostyle Stellung vorgelegt. Die Säulen sind weit gestellt und niedrig, dabei stark verjüngt und ebenso geschwellt. Die Kapitäle sind niedrig und weit ausladend. Der Säulenhals ist gewöhnlich mit einem Halsausschnitte oder Blattkranze versehen. Die Architravkante tritt weit hinter die Abacuskante zurück und greift nicht über die obere Säulenperipherie hinaus. Das Gebälk ist hoch und schwer, besonders das Kranzgesims,

das Epistyl höher als der Fries, die Triglyphe breit und gedrückt, der Giebel hoch.

Tempel D (nach der Bezeichnung von Serradifalco, Antichità della Sicilia) zu Selinus. Selinus wurde 628 v. Chr. vom dorischen Megara in Sicilien gegründet. Dieser Tempel sowohl wie der folgende gehören der Zeit kurz nach der Gründung an. Es ist ein Peripteros von 6 : 13 Säulen. Der früher nur durch eine Thür geöffnete Pronaos wurde später umgebaut und erhielt eine Stellung von zwei Säulen zwischen zwei die Mauer abschliefsenden Dreiviertelssäulen. Die Viae über den Metopen sind nur halbe, d. h. sie zeigen nur drei statt sechs Tropfen in einer Reihe nebeneinander.

Tempel C zu Selinus (Abb. 247), ein Peripteros von 6 : 17 Säulen mit Säulenzwischenstellung zwischen Fronte und Cellabau. Der Pronaos ist durch eine Thür geöffnet. Die Säulen zeigen nur 16 Kanäle, und über den Metopen sind nur halbe Viae angebracht.

Sog. Demetertempel zu Paestum. Paestum wurde ca. 700 v. Chr. von aus Sybaris vertriebenen Troizenern gegründet, und unser Tempel bald darauf erbaut. Es ist ein Peripteros von 6 : 13 Säulen mit einem Prostylos vor dem säulenlosen Pronaos. Es finden sich im Baue manche ionisierende Elemente und Spuren späterer, wahrscheinlich römischer Restauration. Das Kapitäl zeigt Abb. 256. Die Säulen des Prostylos haben 24 Kanäle.

Sog. Basilica zu Paestum. Diese Peripteralanlage hat in der Formengebung die gröfste Ähnlichkeit mit dem Demetertempel. Der Bau hat 9 Säulen in der Fronte, 18 in der Länge und wird durch eine in seiner Längenachse stehende Säulenreihe in zwei Hallen geteilt. Einen Tempel haben wir offenbar nicht vor uns, doch ist der wahre Zweck des Gebäudes nicht aufgehellt.

Sog. Tavola dei Palladini zu Metapontion. Die 768 v. Chr. gegründete Stadt wurde nach ihrer Zerstörung ca. 600 von Sybaris neu kolonisiert. Der Tempel, von dem nur noch sehr geringe Reste vorhanden sind, gehört wahrscheinlich noch der Zeit vor der Zerstörung an. Es war ein sechssäuliger Peripteros unbekannter Länge.

Der streng archaische Stil,

etwa die erste Hälfte des 6. Jahrh. umfassend, behält im Tempelbau anfangs noch den alten Grundrifs bei, die Einzelformen aber zeigen ein energisches Streben nach Verfeinerung und Harmonie: sie vermeiden den schweren massigen Eindruck und streben in die Höhe. Besonders der Echinus hat nicht mehr die weiche gedrückte Form, sondern zeigt schon etwas strafferen Kontur. Der Halsausschnitt wird meist noch beibehalten. Das Gebälk wird nicht niedriger, anfangs sogar noch etwas höher, indem die Triglyphe sich streckt, dagegen nimmt der Giebel ab an Höhe. Das Material bleibt Poros.

Tempel F zu Selinus, ein Peripteros, von 6 : 14 Säulen mit einer Säulenzwischenstellung vor dem nur durch eine Thür geöffneten Pronaos.

Sog. Chiesa di Sansone zu Metapontion. Nach den geringen Resten zu urteilen, ein sechssäuliger Peripteros mit bemalten Terrakottaverkleidungen.

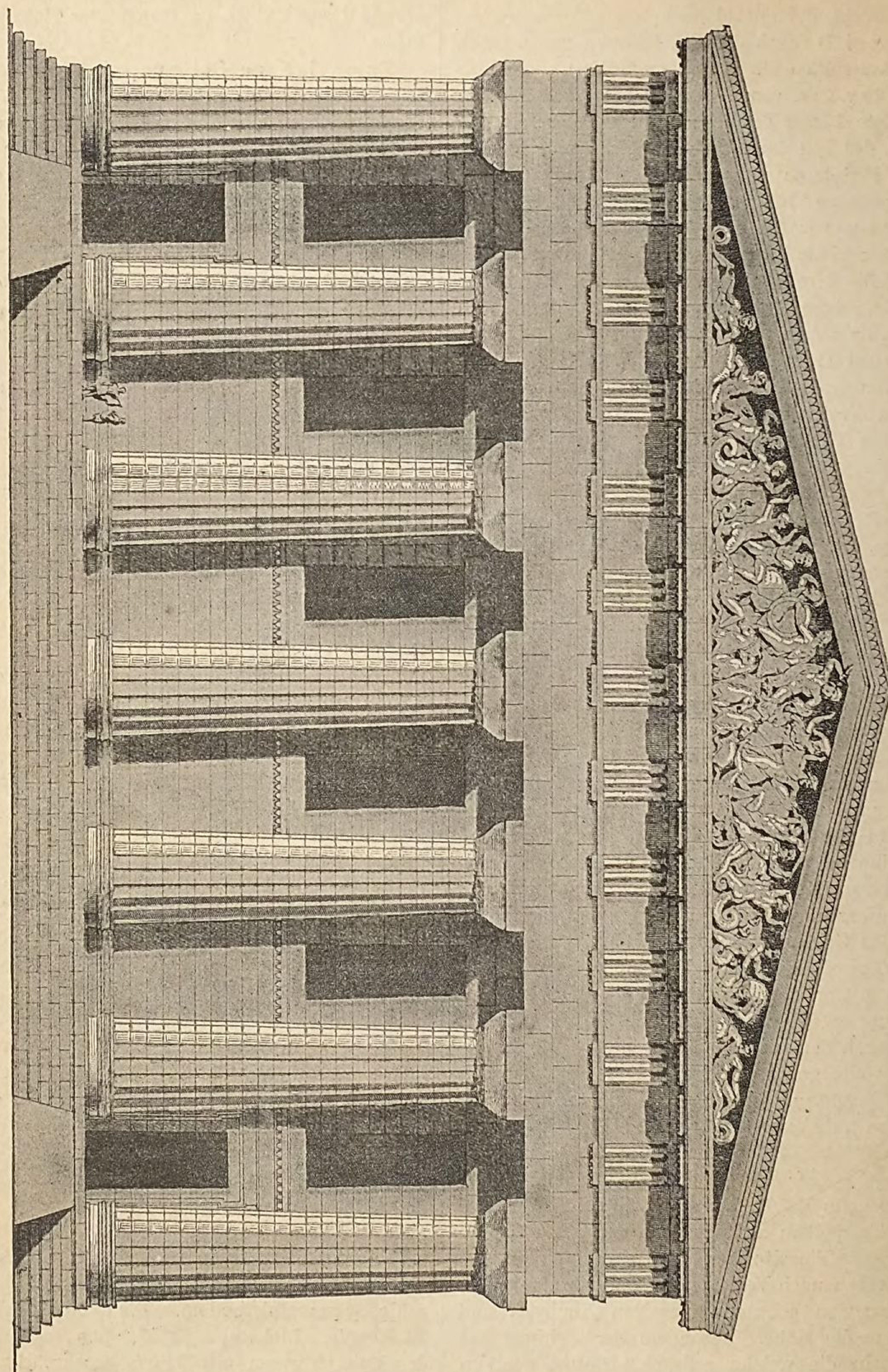
Der sog. Tempel des Herakles (richtiger der Aphrodite) zu Pompeji, ein sog. Pseudodipteros von 8 : 11 Säulen unbekannten Cellabaues.

Tempel G (Apollontempel) zu Selinus (Abb. 251). Es ist ebenfalls ein sog. Pseudodipteros von kolossaler Gröfse, 170 Fufs breit, 360 Fufs lang. Acht Säulen stehen in der Fronte, 17 in der Länge. Dem säulenlosen Pronaos ist ein Prostylos vorgelegt, und der Opisthodomos ist durch eine Stellung in antis geöffnet. Der Tempel hatte im Innern der Cella noch ein besonderes Gemach *(adyton)* zur Aufnahme des Kultbildes, ferner zwei in der Höhe doppelte, vielleicht sogar dreifache dorische Säulenreihen, welche darauf hinweisen, dafs der Bau hypäthral war. Derselbe wurde nie vollendet, nur zwei Säulen sind kanneliert. Zwei Bauperioden können wir deutlich unterscheiden, von denen die eine dem 6., die zweite dem 5. Jahrh. angehört. Als aber im Jahre 409 die Stadt von den Karthagern zerstört wurde, ging auch der noch unvollendete Tempel mit zu Grunde, so dafs dessen Rekonstruktion ziemlich schwierig und nur in der Hauptanlage möglich ist.

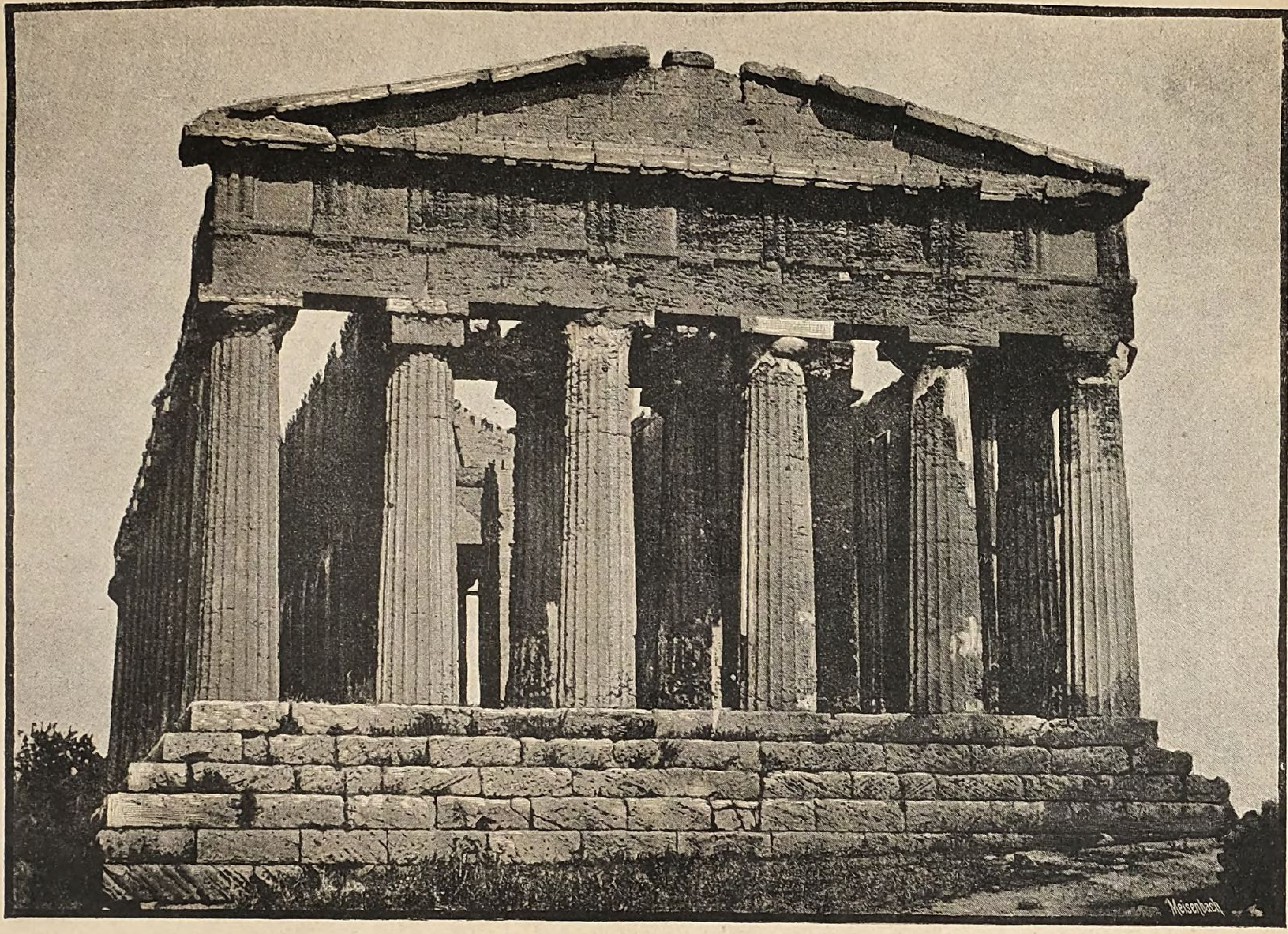
Sog. Tempel der Artemis zu Syrakus, ein Peripteros von 6 : 18, vielleicht gar 19 (?) Säulen mit Säulenzwischenstellung vor dem Pronaos, der die Form in antis zeigt. Die Intercolumnien sind sehr eng, das mittlere weiter als die übrigen. Der ganze Bau macht gegenüber den übrigen Werken dieser Periode einen wuchtigen Eindruck, ebenso wie der

Tempel zu Korinth, der Mutterstadt von Syrakus, ein sechssäuliger Peripteros unbekannter Länge. Über den Cellabau ist nur bekannt, dafs der Opisthodom eine Säulenstellung in antis hatte. Der Grundplan ist also ein ziemlich entwickelter, die eigentümliche Kraftfülle erklärt sich demnach, ebenso wie beim Tempel von Syrakus, am einfachsten durch ein hartnäckiges Festhalten am Alten.

Tempel zu Assos in Mysien, ein Peripteros von 6 : 13 Säulen mit Pronaos in antis und geschlossenem Opisthodom. Die Säulen haben nur 16 Kanäle. Nicht nur die Metopen, sondern auch das Epistyl waren mit Reliefs geschmückt. Unter den Regulae fehlen die Tropfen, auch sind sonstige Anomalien vorhanden, welche jedenfalls provinziellen Einflüssen zuzuschreiben sind. Die Zierung



269 Zeustempel zu Akragas. (Zu Seite 273.)



Der sog. Concordiatempel zu Girgenti (Dorischer Peripteros).

TAFEL IVa.

des Epistyls mit Reliefs erinnert an ähnliches in assyrischen Monumenten, und die Reliefs selbst erscheinen als in Stein übertragene Verkleidungen aus Metallblech.

Der entwickelte dorische Stil.

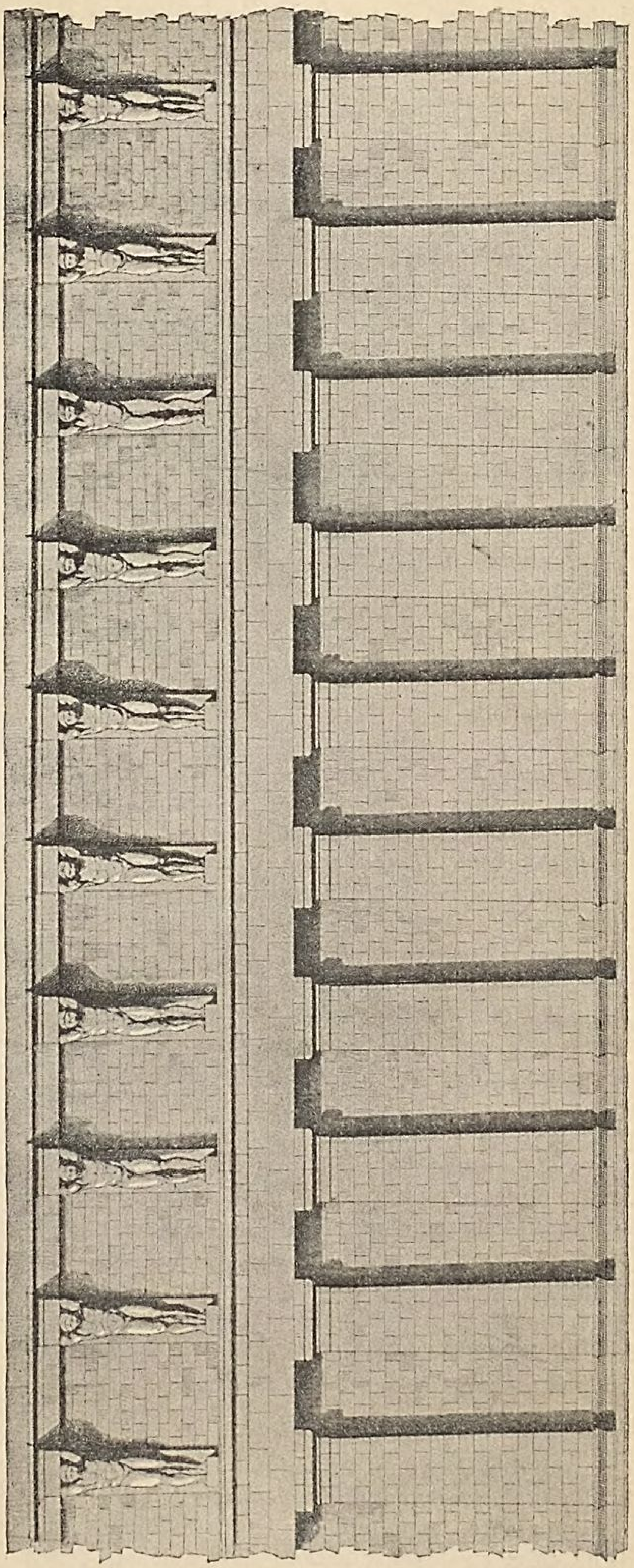
Derselbe beginnt etwa um die Mitte des 6. Jahrhunderts. Pronaos und Opisthodom zeigen jetzt durchgängig die Säulenstellung in antis. Die frühere Säulenzwischenstellung und der Prostylos vor dem Pronaos fallen ganz fort. Die Cella wird breiter und damit das Pteron schmaler. Zwischen den Säulen des Pteron und dem Cellabau tritt eine strengere Entsprechung ein. Die Säulen werden schlanker und haben weniger Verjüngung und Schwellung. Der Halsausschnitt fällt fort, der Echinus wird straffer und läd weniger aus. Die Architravkante rückt über die obere Säulenperipherie hinaus. Das ganze Gebälk wird leichter. Das Material bleibt vorwiegend noch Poros.

Tempel des Poseidon zu Paestum (Abb. 248 und 266). Peripteros von 6 : 14, von 24 Kanälen gefurchten Säulen mit dem normalen Cellabau dieser Periode. Im einst hypäthralen Innern befinden sich zwei doppelte dorische Säulenstellungen, deren Emporen durch Treppen zugänglich waren.

Sog. Tempel des Herakles zu Akragas, Peripteros von 6 : 15 Säulen. Letztere haben 24 Kanäle. Die Viae zeigen ausnahmsweise vier, statt drei Reihen Tropfen hintereinander. Die Architravkante liegt hier, wie beim Tempel zu Paestum, noch ziemlich weit zurück.

Sog. Tempel der Juno Lacinia und sog. Tempel der Concordia an demselben Orte: zwei normale Peripteroi von 6 : 13 Säulen.

Tempel des Zeus daselbst (Abb. 269 und 270; Stuart IV pl. 2, 4. — Grundrifs: Abb. 249). Dieser unvollendete Kolossalbau ist ein Pseudoperipteros von 7 : 14 Säulen, 180 Fufs breit und 350 Fufs lang und 120 Fufs ohne den Unterbau hoch. Im Innern entsprechen den Halbsäulen des Pteron Pfeiler, welche durch Wände verbunden sind und so innerhalb eines durch Mauern geschlossenen, durch Fenster beleuchteten Pteron einen hypäthralen Cellabau mit Pronaos und Opisthodom bildeten. Über den Pilastern (Wandpfeilern) der Cella standen Telamonen (Männer und Frauen) als Träger des Gebälkes. Sie vertreten die architektonischen Stützen und sind deshalb auch ganz architektonisch stilisiert; ihre Stellung drückt das Tragen einer schweren Last vorzüglich aus. Pteron sowohl wie



270 Inneres des Zeustempels zu Akragas.

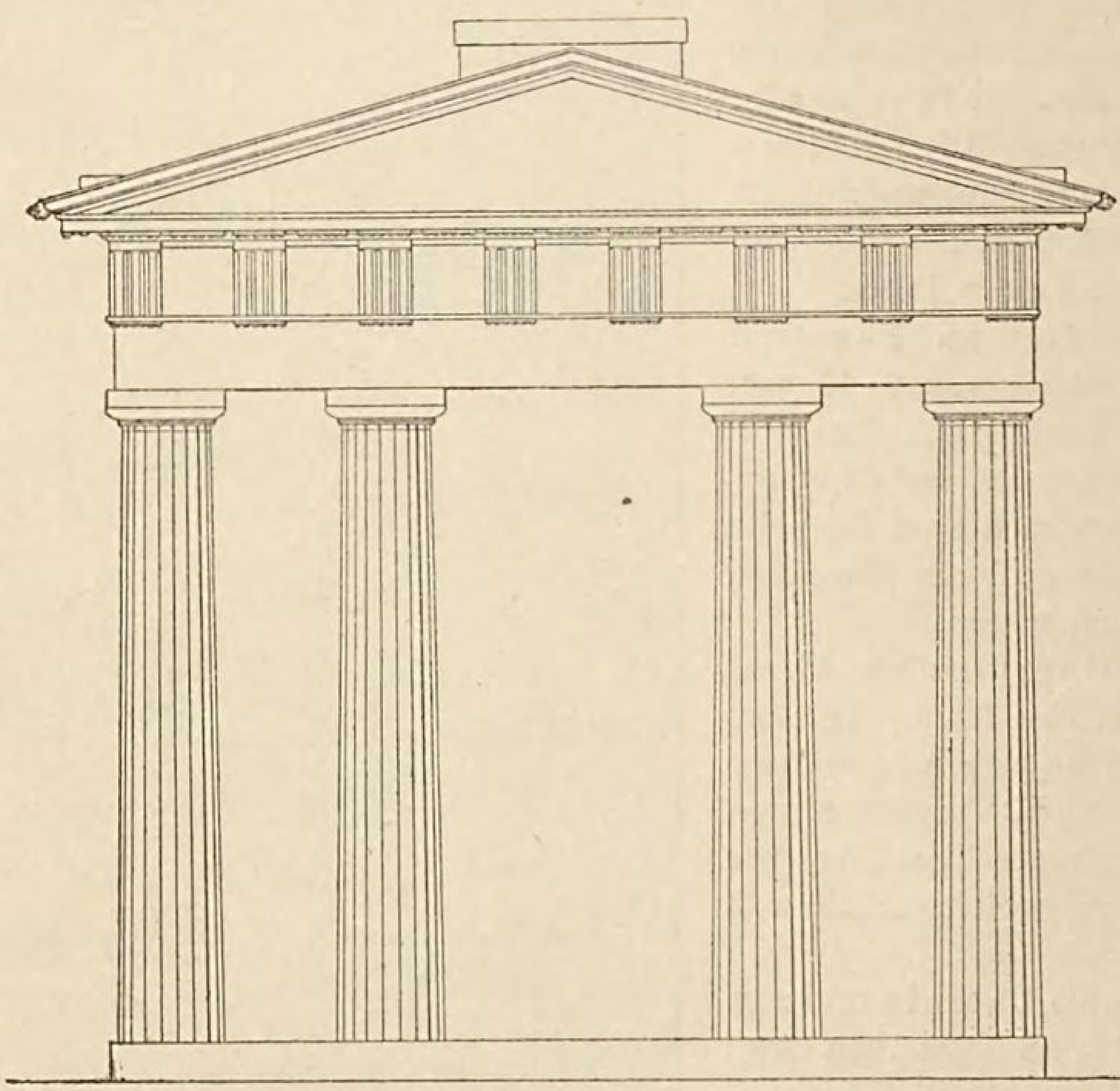
Cellabau erheben sich auf einem basisähnlichen Sockelbau. Der Zugang zum Tempel fand wahrscheinlich durch zwei rechts und links im zweiten und fünften Intercolumnium liegende Thüren statt. Der Ostgiebel war mit der Darstellung der Gigantomachie, der Westgiebel mit der der Eroberung Trojas in Hochrelief geschmückt. Dafs der Grund der pseudoperipteralen Anlage im schlechten Material und der Gröfse des Baues zu suchen ist, wurde schon oben erwähnt.

Tempel zu Egesta, ein unvollendeter Peripteros von 6 : 14 Säulen.

Tempel A und E zu Selinus, beides Peripteroi, der erstere von 6 : 14, der letztere von 6 : 15 Säulen, mit geschlossenem Opisthodomgemach neben der Opisthodomhalle.

Tempel der Athena zu Syrakus, Peripteros von 6 : 14 oder 15 Säulen, von schweren Verhältnissen, welche wieder auf die eigentümliche korinthisch-syrakusanische Stilbildung hinweisen, zum Teil aber auch auf Rechnung des sehr schlechten Materials zu setzen sind.

Auf griechischen Mutterboden versetzt uns der Tempel des Apollon zu Delphi. Der alte Bau des Trophonios und Agamedes war 548 niedergebrannt und wurde von dem korinthischen Baumeister Spintharos durch einen neuen ersetzt. Es war ein dorischer Peripteros mit ionischen Säulenstellungen im Innern. Die Fronte wurde aus parischem Marmor errichtet, während der übrige Bau aus Poros bestand. Hier begegnet uns zum ersten Male der Marmor als Baustein. Die vorhandenen Reste lassen eine Rekonstruktion nicht zu.



271 Sog. Agorathor zu Athen. (Zu Seite 276.)

Der ersten Hälfte des 5. Jahrh. gehören an der

Tempel der Athena auf Aigina (Abb. 253). Es ist ein Peripteros von 6 : 12 Säulen mit Cellabau in Form eines Doppelantentempels. Das Innere der Cella zeigt zwei doppelte dorische Säulenstellungen. Das Material ist Poros, nur das Dach war aus Marmor hergestellt.

Tempel des Zeus zu Olympia, Peripteros von 6 : 13 Säulen. S. »Olympia«.

Der attisch-dorische Stil.

Der Stil ist als der Marmorstil gegenüber dem Porosstil der bisher betrachteten Monumente zu bezeichnen. Alle Formen werden dem neuen Materiale angepafst und zeigen an sich eine Bildung, welche gleich weit entfernt ist von wuchtiger Schwere wie von schwächlicher Zierlichkeit: jedes Glied, mit gröfster Schärfe und Sauberkeit ausgeführt, bringt vielmehr seine Funktion in würdiger Kraft zum Ausdruck. Die Kombination der Glieder ist eine edle und harmonische. Hier und da nimmt der Stil, soweit er sich mit seinem Charakter verträgt, auch Einzelheiten aus dem Ionischen herüber.

Vom alten Athenatempel auf der Burg in Athen, von Peisistratos begonnen, noch unvollendet von den Persern zerstört, später durch den glänzenden Parthenon ersetzt, haben sich nur geringe Reste erhalten. S. »Parthenon«.

Der Tempel des olympischen Zeus zu Athen wurde ebenfalls von den Peisistratiden wahrscheinlich im dorischen Stil begonnen, aber erst unter Hadrian im korinthischen Stil vollendet, nachdem bereits durch Antiochos Epiphanes (176—164 v. Chr.) der Bau unter Leitung des römischen Baumeisters Cossutius wieder aufgenommen worden war. S. unter den Monumenten korinthischen Stiles.

Von Werken des 5. Jahrh. nennen wir:

Sog. Tempel der Themis zu Rhamnus, ein kleiner Antentempel mit polygonem Cellabau (Abb. 242).

Sog. Tempel der Nemesis zu Rhamnus, ein Peripteros von 6 : 12 Säulen.

Sog. Theseion zu Athen, ein Peripteros von von 6 : 13 Säulen. S. »Theseion«.

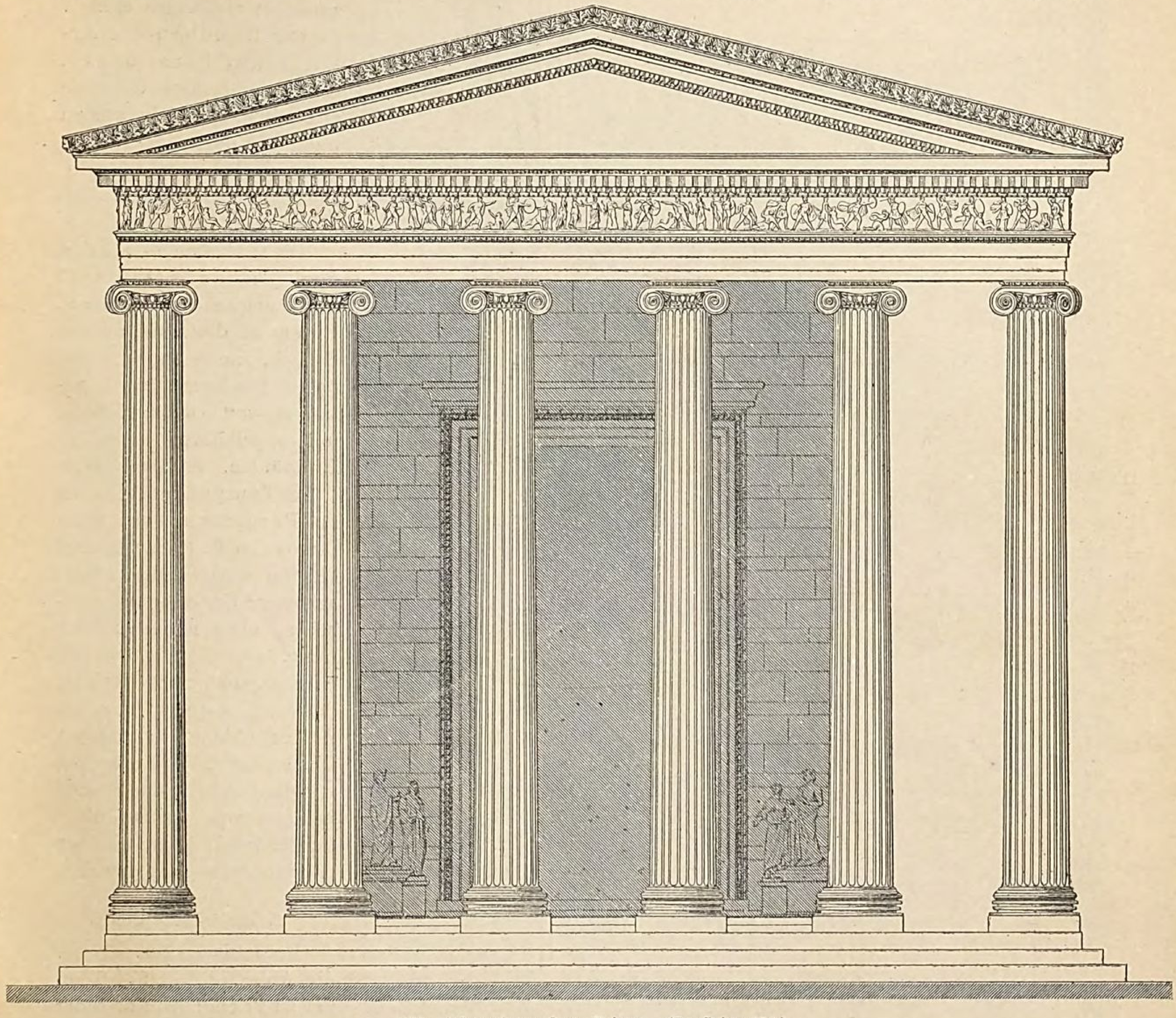
Parthenon auf der Burg zu Athen, ein Peripteros von 8 : 17 Säulen. S. »Parthenon«.

Die Propylaeen der Burg zu Athen, ein prächtiger Thorbau mit ionischen Säulenstellungen in der Haupthalle. S. »Propylaeen«.

Tempel der Athena zu Sunion, ein sechssäuliger Peripteros unbekannter Länge. Die Säulen haben nur 16 Kanäle.

hinausgehen. Die Formen werden starrer und trockener. Am auffälligsten ist der Wandel in der Bildung des Echinus, der mit der Zeit ganz seinen energischen Schwung verliert, bis er schliefslich fast ganz geradlinig zum Abacus emporsteigt.

Der Tempel der Athena zu Tegea, von



272 Athenatempel zu Priene. (Zu Seite 276.)

Der Mysterientempel zu Eleusis, eine von den gewöhnlichen Kulttempeln abweichende Anlage, und der Tempel des Apollon zu Phigalia in Arkadien, ein Peripteros von 6 : 15 Säulen mit ionischen Säulenstellungen im Innern, sind Werke des Iktinos, des Baumeisters des Parthenon. S. »Eleusis« und »Phigalia«.

Der spät-dorische Stil.

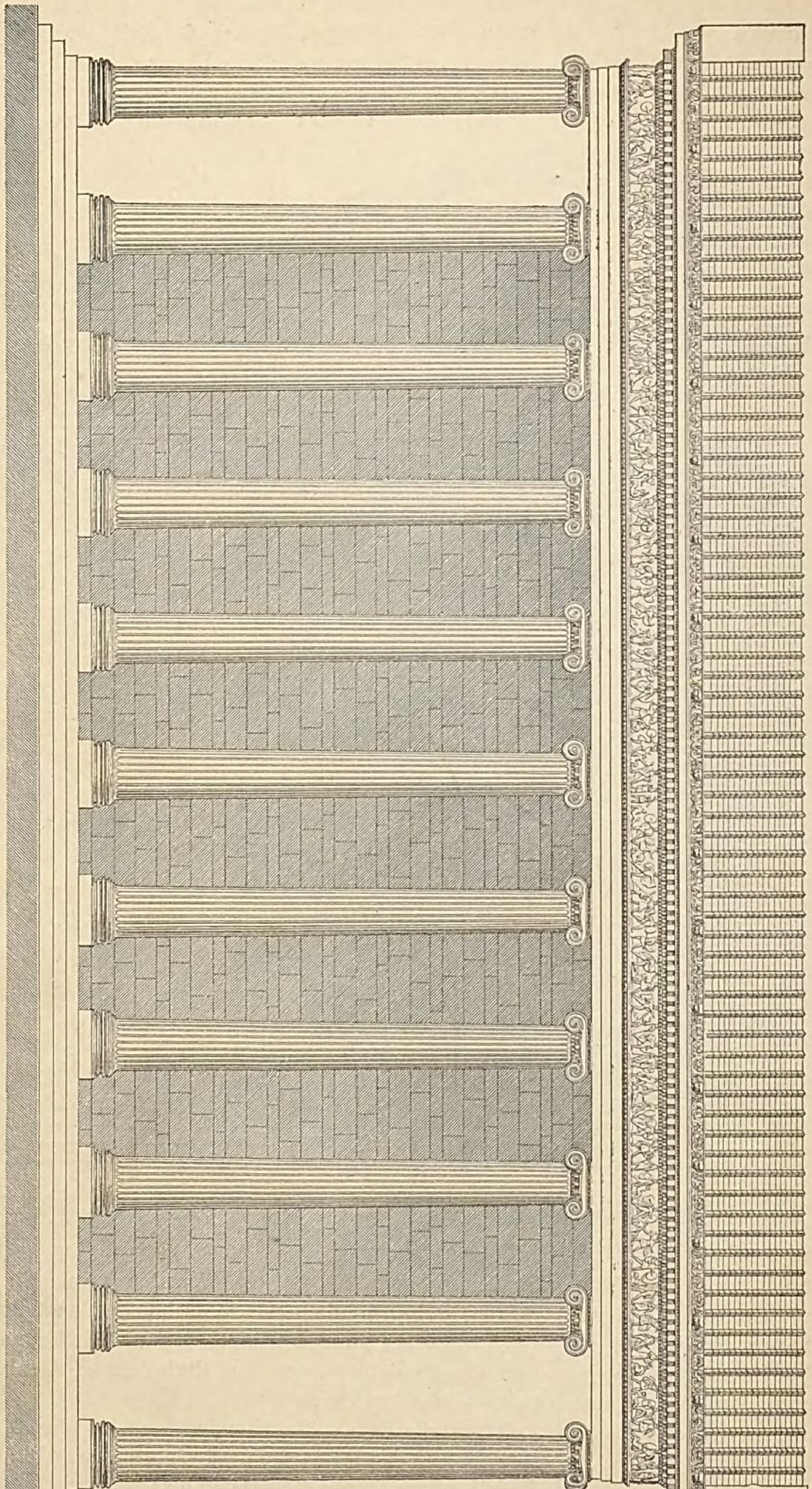
Derselbe strebt nach immer mehr Schlankheit, Leichtigkeit und Eleganz, welche aber bald über das durch den Charakter des Stiles gesetzte Mafs

Skopas erbaut. Es ist ein Peripteros von 6 : 14 Säulen, wahrscheinlich mit ionischen Säulenstellungen im Innern und korinthischen Säulen in Pronaos und Opisthodom. Nur vom dorischen Aufsenbau haben sich Reste erhalten.

Ebenfalls dem 4. Jahrhundert scheint das Metroon zu Olympia, ein Peripteros von 6 : 11 Säulen, anzugehören. S. »Olympia«.

Der alexandrinischen Zeit gehören an:

Der Zeustempel zu Nemea, ein Peripteros von 6 : 13 Säulen.



273 Athenatempel zu Priene.

Der grofse Tempel zu Samothrake, ein Prostylos von 6 Säulen in der Fronte und 3 in der Tiefe; eine Säulenzwischenstellung liegt zwischen den zwei den Anten zunächst stehenden Säulen.

Der Rundbau der Arsinoe auf Samothrake, ein tholosartiges Gebäude auf hohem Unterbau, aufsen mit einer dorischen Pfeilergallerie, innen mit korinthischen Halbsäulen geschmückt.

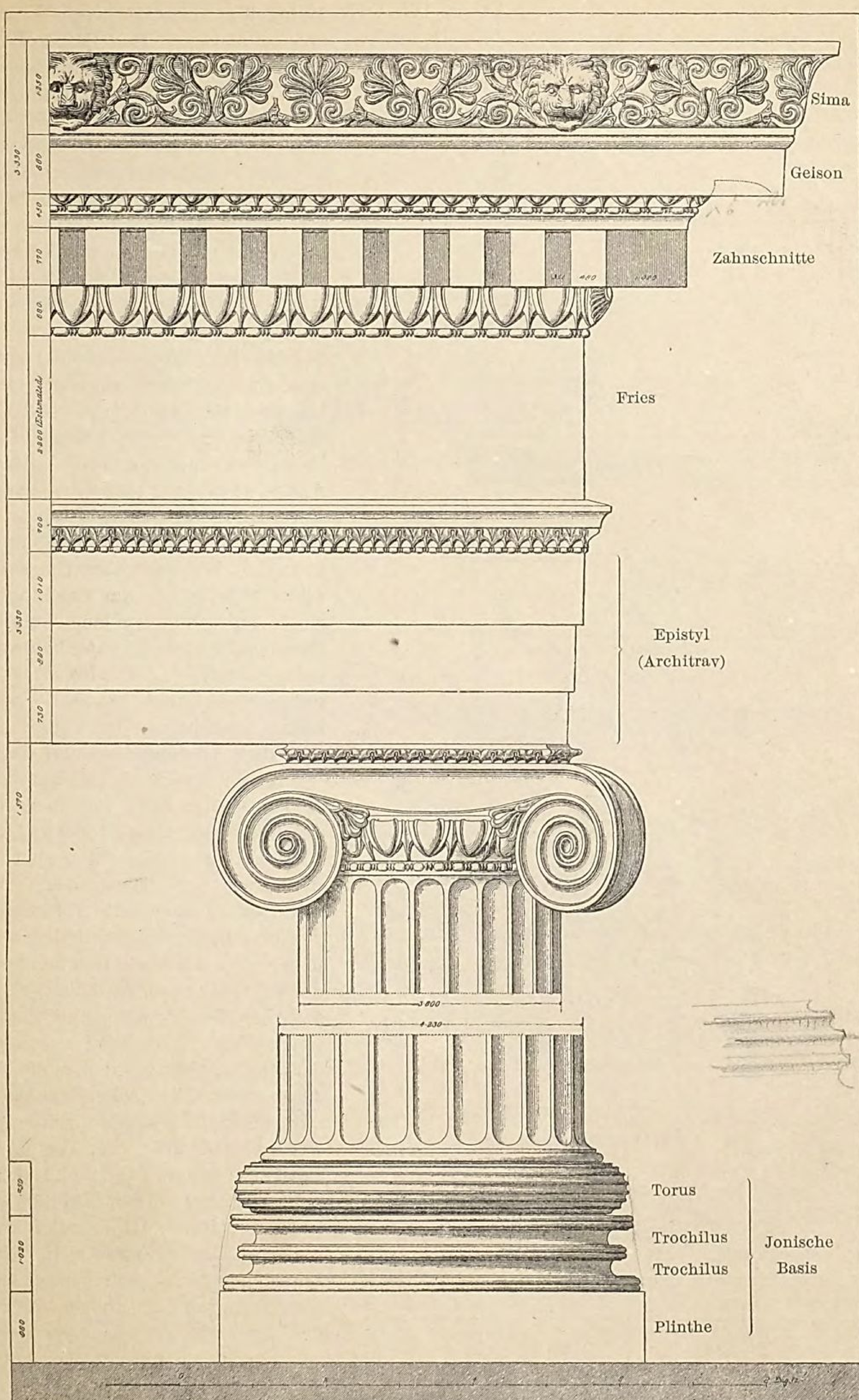
Die zweigeschossige Stoa des Königs Attalos II von Pergamon zu Athen. Unten ist die Halle aufsen dorisch, innen ionisch, das obere Stockwerk wird getragen von Oblongpfeilern mit angelehnten ionischen Halbsäulen. S. »Markt I«.

Der Tempel der Athena zu Pergamon, ein Peripteros von 6 : 10 Säulen und die ihn umgebende zweigeschossige Stoa unten dorischer, oben ionischer Ordnung.

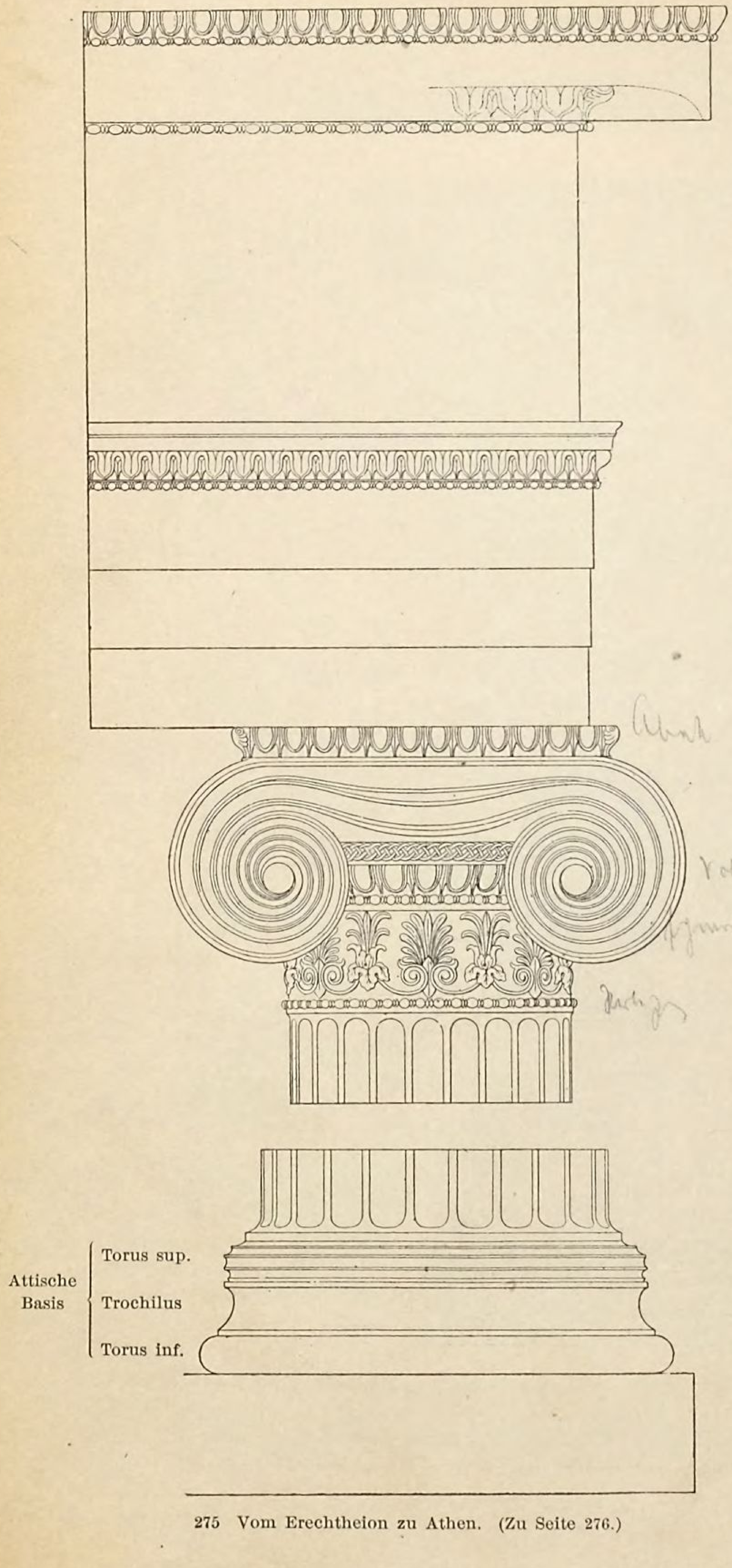
Ein ganz spätes Werk ist das sog. Agorathor zu Athen (Abb. 271; Stuart I Ch. 1 pl. 4 f. 1). Es wurde, wie die Inschrift am Epistyl besagt, von Caius Julius Caesar und Augustus der Athene Archegetis geweiht.

2. Der ionische Stil.

Der ionische Tempel (vgl. die Abb. 272, 273, 274 Tempel zu Priene; Ant. of Ionia IV, 7, 8, 9. — Abb. 275; vom Erechtheion zu Athen; Stuart II Ch. 2 pl. 22) erhebt sich auf einem Unterbau, der ähnlich dem des dorischen ist. Die Säule besteht aus Basis, Schaft und Kapitäl. Die Basis (σπεῖρα) ist entweder ionisch oder attisch. Die erstere besteht aus einer viereckigen Plinthe (welche aber auch fehlen kann), zwei



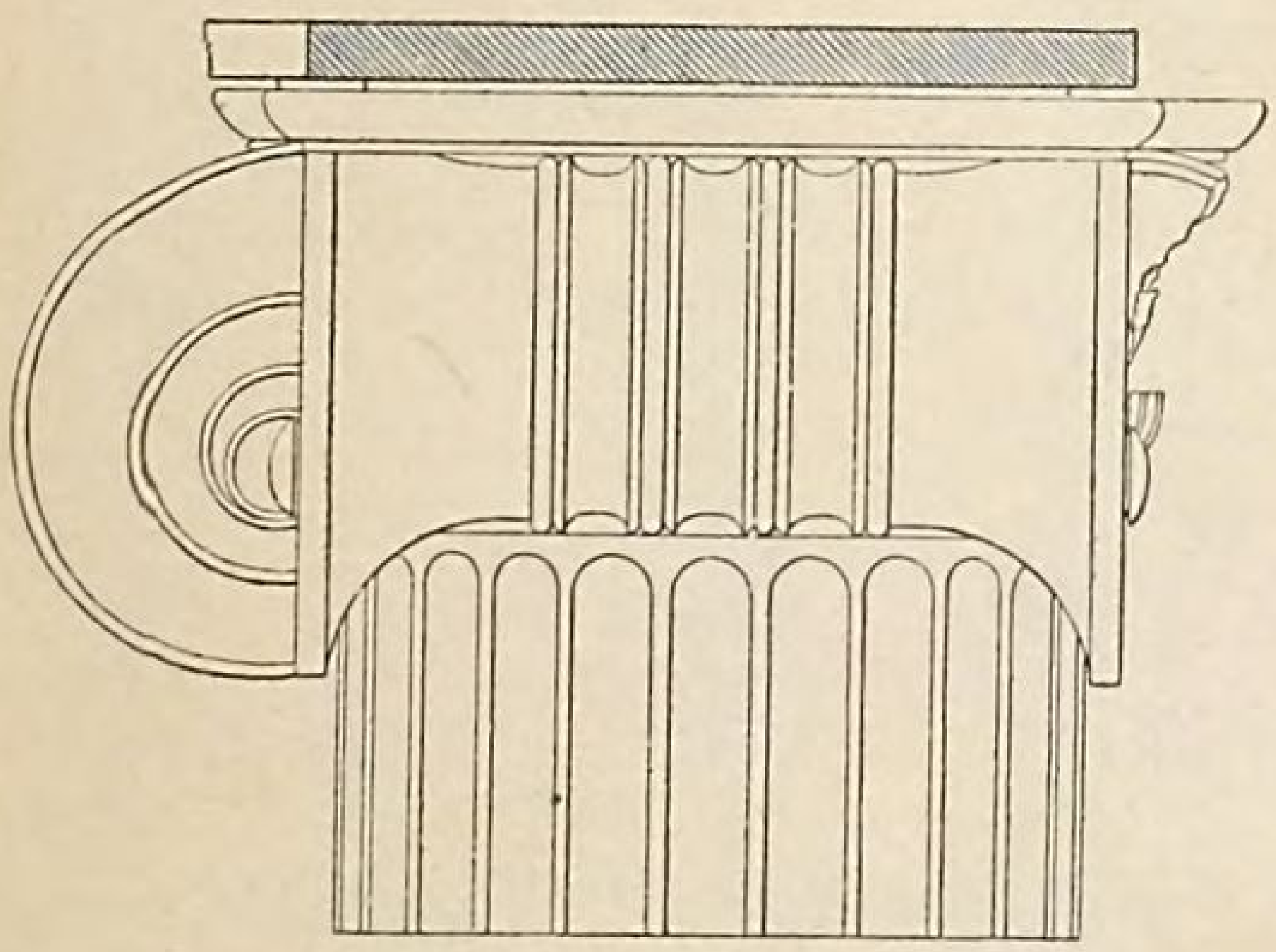
274 Vom Athenatempel zu Priene. (Zu Seite 276.)



275 Vom Erechtheion zu Athen. (Zu Seite 276.)

Hohlkehlen (τρόχιλοι) und einem Wulst (σπεῖρα, *torus*), welche Glieder durch Rundstäbe *(astragali)* untereinander verbunden sind (Abb. 274). Die attische Basis hat keine Plinthe, sondern besteht aus einem unteren Torus *(torus inferior)*, einem von kleinen Plättchen *(quadrae)* eingefafsten Trochilus und einem oberen Torus *(torus superior)* Abb. 275. Die Tori sind häufig horizontal mit Gurten umschnürt, manchmal stellen sie ein förmliches Geflecht vor. Der Schaft ist mit 24 fast halbkreisförmigen Kanälen versehen, welche nicht in scharfen Rippen aneinander stofsen, sondern sog. Stege zwischen sich stehen lassen. Die Kanäle sind oben und unten halbkreisförmig geschlossen. Der Schaft beugt oben und unten mit einem An- und Ablauf (ἀπόθεσις) etwas aus und hat eine Verjüngung ebenso wie eine schwache Entasis. Der Hals ist gewöhnlich nicht besonders hervorgehoben, im attisch-ionischen Stile ist er am Erechtheion durch einen aufrechtstehenden skulpierten Anthemienkranz mit darunter liegendem Astragal geschmückt (Abb. 275). Das Kapitäl, unten von einem Astragal zusammengehalten, besteht aus drei Teilen: dem Echinus, dem Volutengliede und dem Abacus. Der Echinus zeigt einen skulpierten Eierstab. Darüber liegt das oben und unten durch vorspringende Ränder gesäumte, oben horizontal laufende, unten aber mehr oder weniger abwärts ausbeugende, an den Seiten spiralförmig aufgerollte Volutenglied. Der vertiefte Raum zwischen der oberen und unteren Spirale heifst *canalis*, das Centrum der Voluten *oculus*, ὀφθαλμός. Die Zwickel zwischen den Voluten und dem Echinus werden durch Anthemien ausgefüllt. In der Seitenansicht erscheinen die Voluten als zusammengerollte Polster *(pulvini)*, welche durch Gurte *(baltei)* zusammengehalten werden (Abb. 276; vom Tempel am Ilisos zu Athen; Stuart I Ch. 2 pl. 11 f. 2). Daher nennt Vitruv diese Kapitäle *pulvinuta* (Polsterkapitäle): III, 5. Hiernach hat das ionische Kapitäl zwei sich stark unterscheidende Ansichten: die Vorder- und die Seitenansicht. Infolge dieser Verschiedenheit stellt sich bei peripteraler Verwendung der Säule der Mifsstand heraus, dafs man die Eckkapitäle umbilden mufste, um bei der Betrachtung der Langseite diese nicht von der Seite, die übrigen Kapitäle aber von der Front zu sehen.

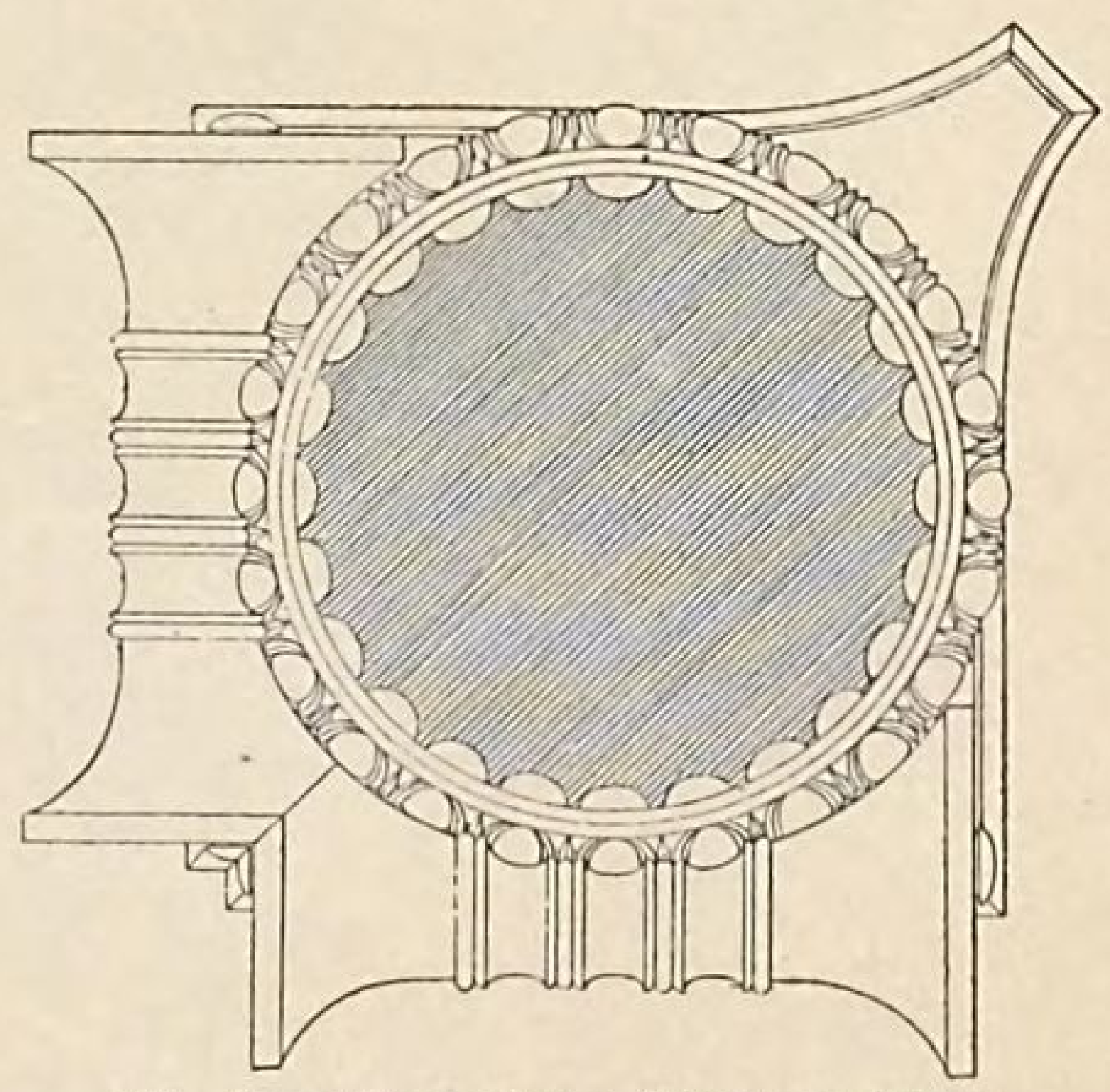
Man behandelte nun die beiden nach aufsen gewandten Seiten des Kapitäls als Stirnseiten, indem man beide mit dem Volutengliede versah. Infolge davon aber mufsten die beiden an den Ecken zusammenstofsenden Voluten diagonal gestellt werden, um von beiden Aufsenseiten einen vollen Frontanblick zu gewähren. Die beiden andern unter dem Epistyl liegenden Seiten wurden mit Polstern versehen (Abb. 276; 277 dasselbe Kapitäl, von unten gesehen, darstellend; Stuart a. a. O. f. 1. Vgl. auch Abb. 274). Über dem Volutengliede liegt der niedrige als Kyma gebildete Abacus. Im attisch-ionischen Stile wird beim Erechtheion das Volutenglied durch Ineinanderschieben verschiedener Spiralen noch reicher gebildet, aufserdem liegt zwischen diesem und dem Echinus noch ein skulpiertes Torusgeflecht. Das Verhältnis der Säulenhöhe zum Durchmesser schwankt im ionischen Stil zwischen 9 und 10, im attisch-ionischen zwischen 8 — $9^1/_2$.



276 Vom Tempel am Ilisos zu Athen.

Die geschilderte Beschaffenheit des ionischen Kapitäls, mit seiner entschiedenen Berechnung auf Frontalansicht, zeigt, dafs sein Charakter einer peripteralen Verwendung eigentlich widerspricht. Die Bildung des Eckkapitäls für diesen Zweck erscheint nur als mifslicher Notbehelf. Darum wird in richtiger Würdigung eben dieses Charakters auf europäisch-hellenischem Boden die ionische Säule auch nie in peripteralem, sondern hauptsächlich nur in metastylem Sinne verwendet, so im Innern der Tempelcella auf beiden Seiten des Mittelschiffes in einer Reihe nebeneinander. Auf diese Weise entzieht sich die Seitenansicht fast vollkommen dem Anblick, nur die Frontansicht kommt zur Geltung. Auf kleinasiatischem Gebiete freilich wird die Säule schon früh für peripterale Zwecke verwendet. Selbst schon die prostyle und amphiprostyle Verwendung verlangte die Bildung des Eckkapitäls, doch ist zu bemerken, dafs auch diese Bildung verhältnismäfsig selten ist. Versuche, das Kapitäl durch Bildung mit vier Stirnen, d. h. dadurch, dafs man alle vier Seiten mit Volutengliedern versah, für den peripteralen Gebrauch dienstbar zu machen, finden sich nicht erst im römischen, sondern schon im griechischen Bau. Vgl. z. B. die Kapitäle vom Tempel zu Phigalia (s. Art.).

Das Gebälk ist wie im dorischen Stil gegliedert. Das Epistyl besteht aus drei übereinander liegenden Gurten *(fasciae)*, von denen immer eins etwas vor das andre vorspringt. Gekrönt wird dasselbe durch Astragal, Kyma und Abacus. Der Fries (θριγκός oder, mit bildlichem Schmuck versehen, ζωφόρος) ist ein hoher ungeteilter Streifen, oben ebenfalls mit Astragal und Kyma abschliefsend. Das Kranzgesims (Abb. 274) zeigt unter der Hängeplatte die Zahnschnitte (γεισόποδες, κλινόποδες, *denticuli*) und darüber wieder auf einem Kyma mit Astragal ruhend die unterschnittene Hängeplatte, die oben von einem Kyma gesäumt die Sima trägt. Letztere ist unten konvex, oben konkav gebogen, mit Löwenköpfen versehen und mit reich skulpierten



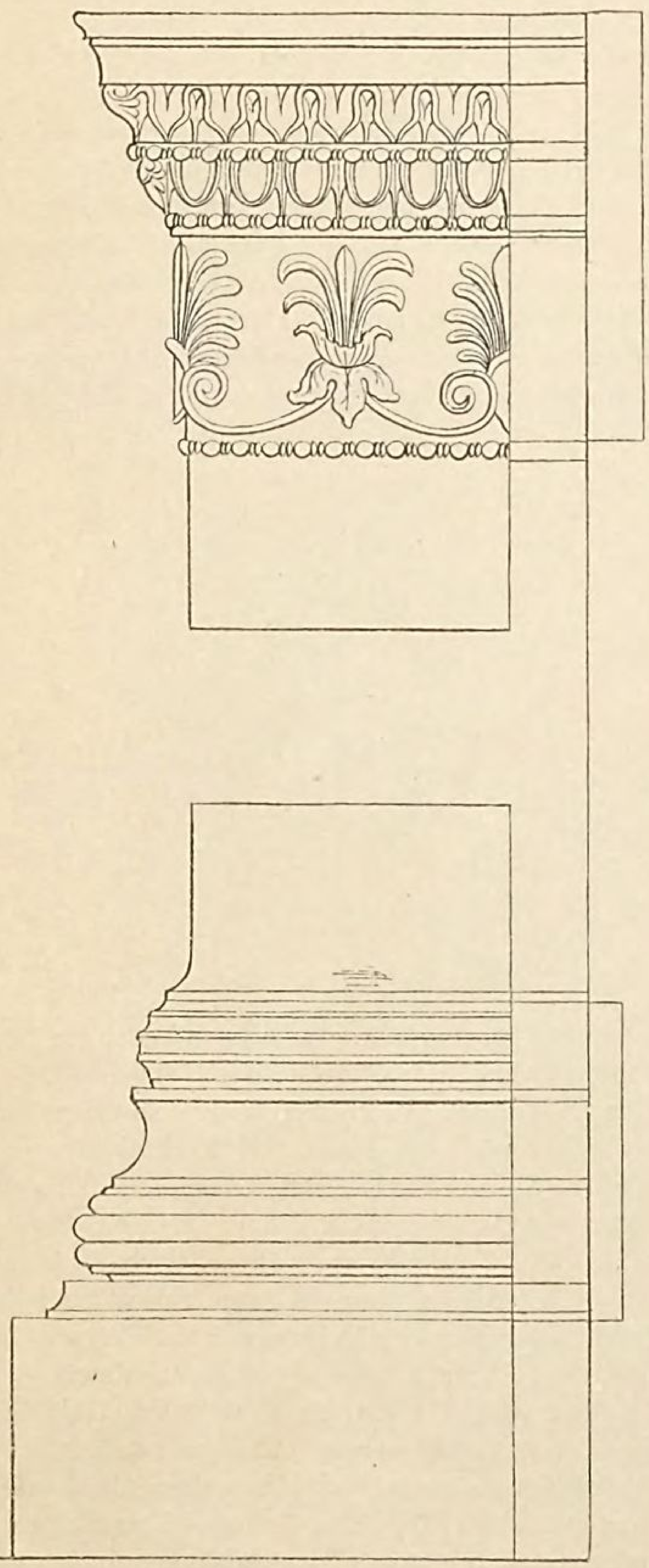
277 Vom Tempel am Ilisos zu Athen.

Ornamenten geschmückt. Im attisch-ionischen Stile fallen die Zahnschnitte fort (Abb. 275).

Der Cellabau ist ähnlich dem dorischen, nur sind die Wände mit Basis und Kapitäl versehen. Erstere ist die der Säule, letzteres schliefst sich der Bildung den Anten (Abb. 278; vom Erechtheion; Stuart II Ch. 2 pl. 22) an. Die attisch-ionischen Anten (rein ionische sind nur fragmentiert bekannt) sind ohne Kannelierung, Verjüngung und Schwellung, oberhalb der Basis zeigen sie eine Apothesis (Ablauf). Ihre Basis ist die der Säule. Der Hals tritt wenig oder gar nicht hervor und ist mit aufgemalten oder skulpierten und dann bemalten Anthemien geschmückt. Das Kapitäl zeigt zwei Kymata übereinander mit Astragalen und zwar immer unten das Echinuskyma, oben das lesbische, schliefslich einen Abacus mit einem Kyma oben. Die Ornamente sind auf die plastische Profilierung entweder flach aufgemalt oder, wie im ionischen Stil gewöhnlicher skulpiert und gemalt.

Die Decke ruht auf dem Epistyl, welches im Innern analog dem Äussern gegliedert ist. Die

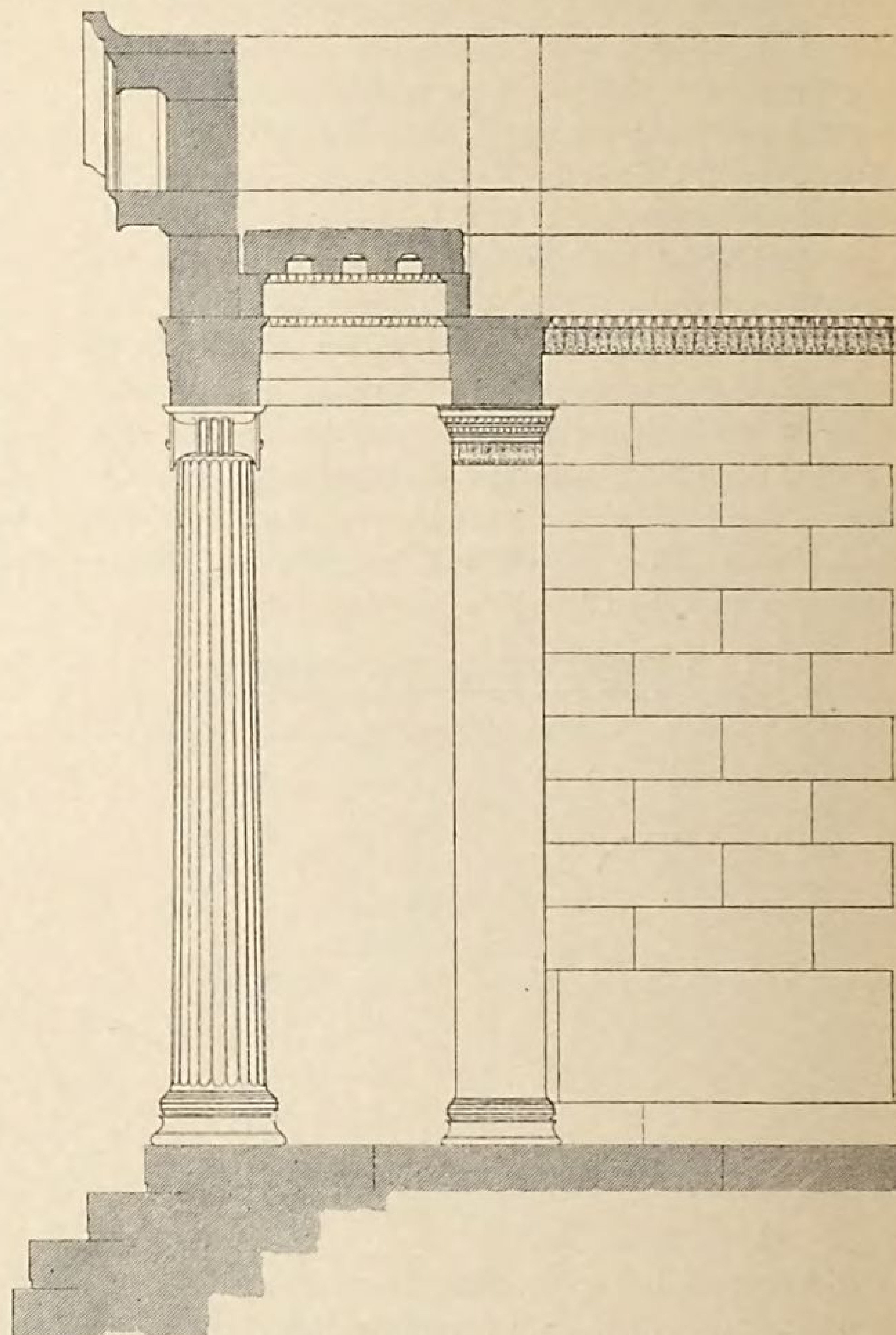
Deckbalken treten sehr kräftig hervor, auch sind die Kassetten tiefer und reicher gegliedert als beim dorischen Bau (Abb. 279 und 280; vom Niketempel zu Athen; Rofs, Akropolis I Taf. 6 Fig. 1 u. 2).



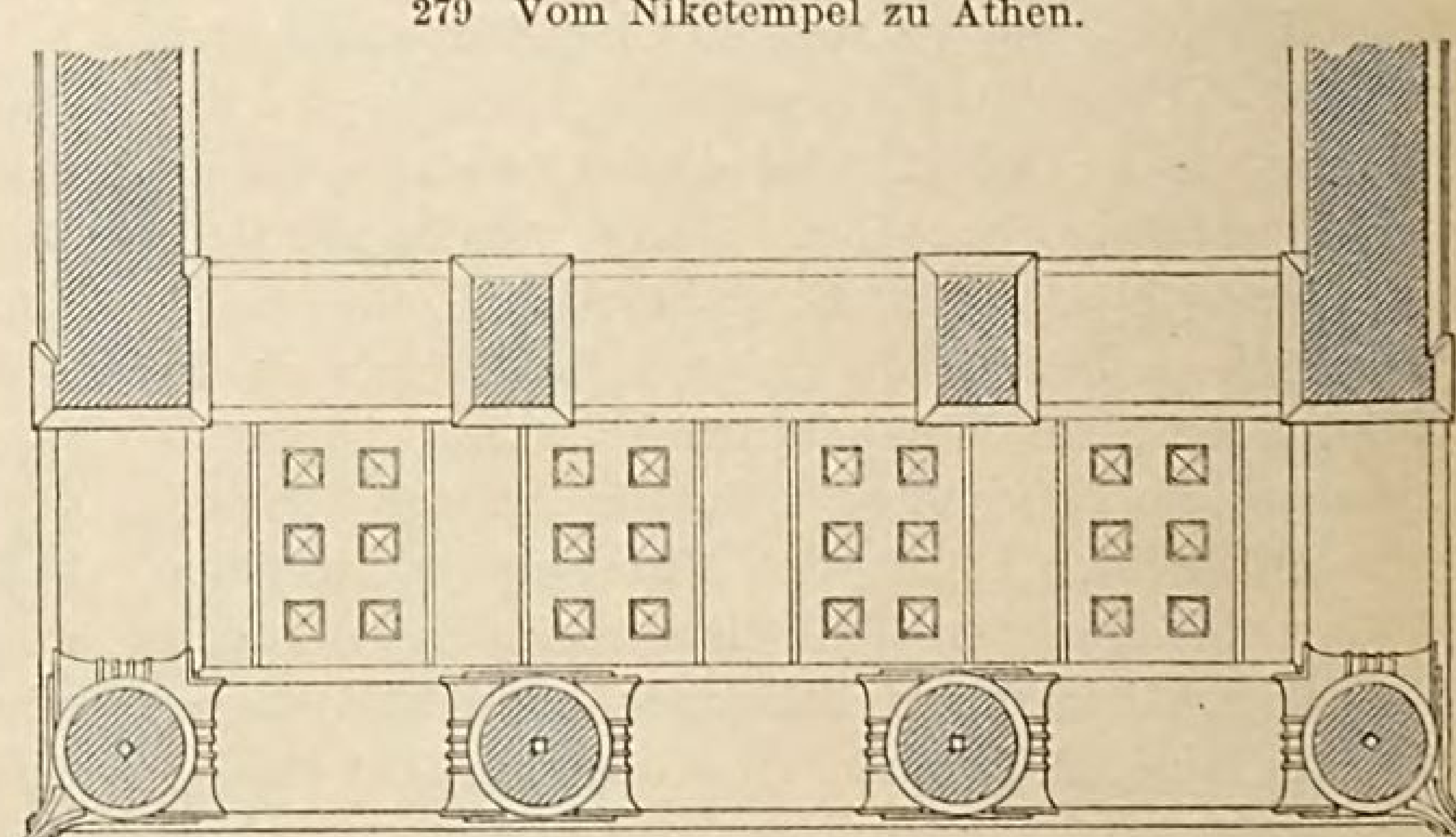
278 Vom Erechtheion zu Athen. (Zu Seite 279.)

Die Anordnung von Dach und Giebel sind ähnlich wie im dorischen Stil. Hat das Gebälk die Zahnschnitte, so fehlen sie hier unter den schrägen Geisa ebenso wie im Dorischen die Viae.

Über die Herkunft des Stiles weist uns die Hauptform des Baues, die Spirale des Kapitäls, den Weg. Die Spirale in tektonischer Verwendung begegnet uns häufig in der assyrischen Kunst (Reber, Baukunst Fig. 36, 37). Von dort her ist gewifs die Anregung entnommen, aber nur die Anregung, in-



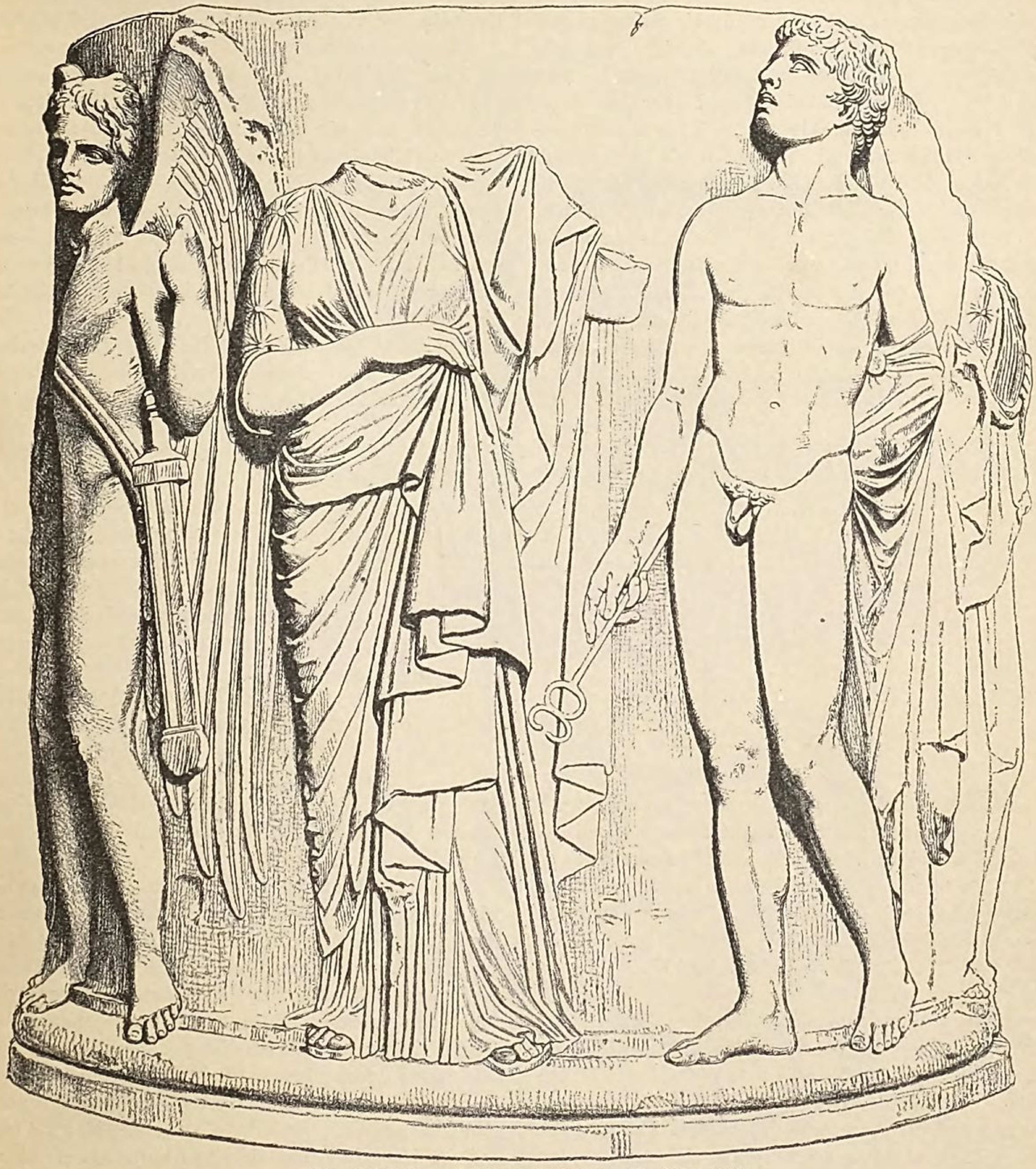
279 Vom Niketempel zu Athen.



280 Decke des Niketempels.

dem der ionische Stil in rein hellenischem Sinne sich an der griechischen Westküste Kleinasiens entwickelte. Einige lykische Felsengräber (Texier, Asie min. III. pl. 169, 198, 224) zeigen den Stil in noch nicht vollkommen durchgebildeter Weise, obgleich dieselben jünger sind, als die ältesten griechischen

Bauten auf kleinasiatischem Boden. Danach scheint der ursprüngliche ionische Bau ohne Fries gewesen zu sein. Die sog. Zahnschnitte finden auf diese Weise auch die ungezwungenste Erklärung. Die



281 Columna caelata von Ephesos. (Zu Seite 282.)

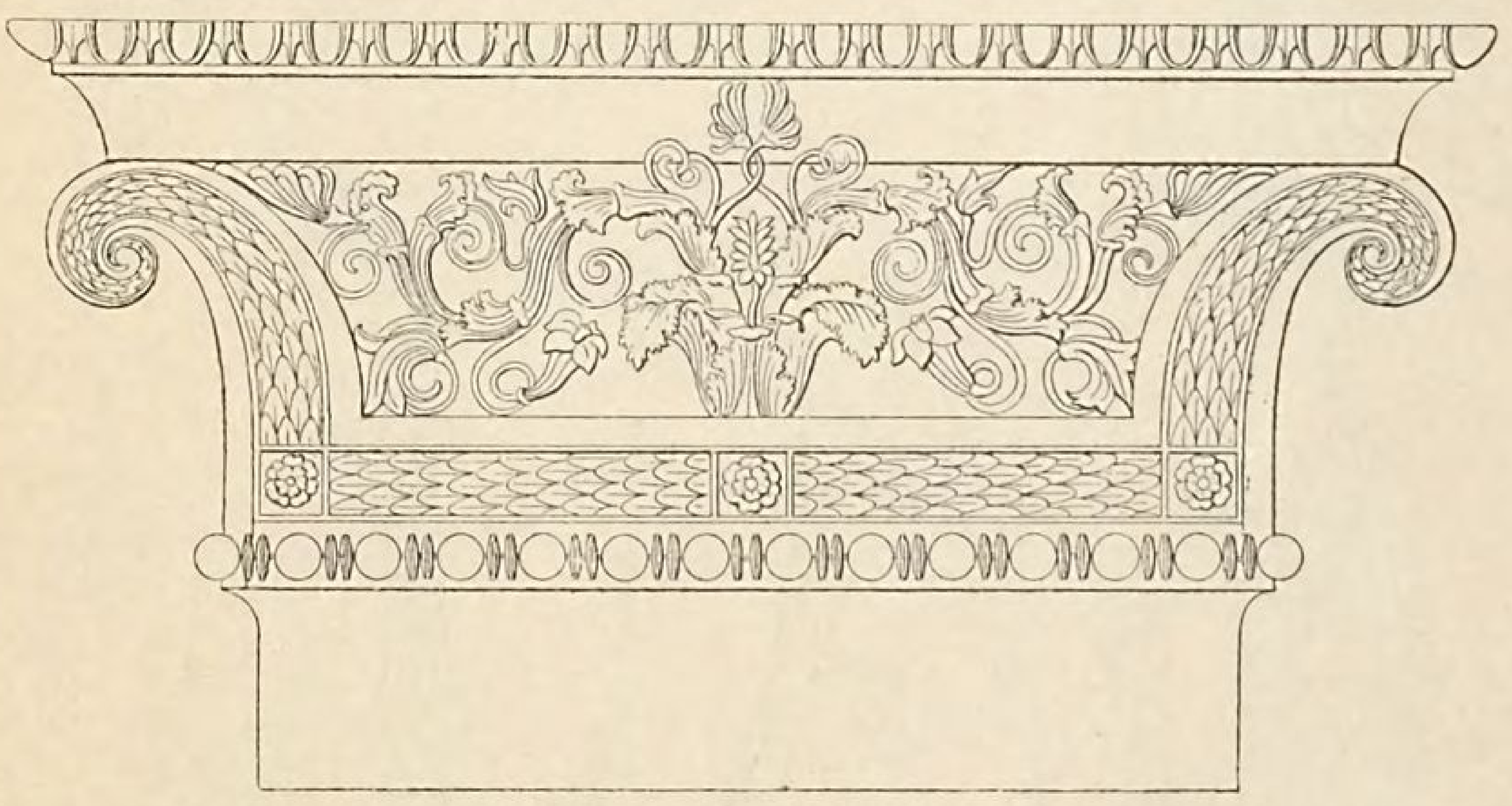
Säule konnte ihrem leichten Charakter gemäfs ein schweres Gebälk nicht tragen, und deshalb legte man über das Epistyl zur Deckung keine schweren Balken wie im dorischen Stil (Triglyphen), sondern nur leichtes Lattenwerk: die vortretenden Köpfe dieser horizontal als kleine Deckbalken liegenden Latten ergeben die Form des Zahnschnittes von selbst.

Monumente.

Das älteste uns erhaltene Monument ist der Tempel der Hera zu Samos, von dem aber nur geringe Reste erhalten sind. Erbaut wurde derselbe etwa Olymp. 50 durch Rhoikos und Theodoros von Samos. Nach einer verderbten Stelle des Vitruv (VII, praef. 12) war der Tempel dorischer Ordnung, in Wahrheit aber, wie die erhaltenen Reste beweisen, ionischer. Vielleicht war der Bau ein Dipteros von 10 : 21 Säulen, 166 Fufs breit, 344 Fufs lang. Die Säulen ruhen auf Basen, welche nur aus

einem Trochilus und darüber liegendem Torus bestehen. Das Material ist Marmor.

Von dem genannten Theodoros wurde auch der Tempel der Artemis zu Ephesos begonnen, von Chersiphron und Metagenes weiter geführt und nach einer Bauzeit von 120 Jahren durch Paionios und Demetrios von Ephesos vollendet. Derselbe, ebenfalls von Marmor, war ein achtsäuliger Dipteros (Vitruv III, 2, 7); von dieser Anlage sind aber nur noch ganz geringe Reste erhalten. Nach dem Herostratischen Brande wurde der Tempel durch Deinokrates, Alexanders Hofarchitekten, von neuem prächtig aufgebaut und zwar als Dipteros von 8 : 20 Säulen, 225 Fufs breit, 425 Fufs lang. Die Rekonstruktion des Cellabaues unterliegt vielen Zweifeln, ebenso wie die Verteilung der von Plinius (XXXVI, 95) genannten 127 Säulen, welche teils den Cellabau umgaben, teils in demselben verteilt waren. Von diesen Säulen



282 Vom Apollontempel zu Milet.

waren nach Plinius (a. a. O.) 36 unten am Schaft mit Reliefs geschmückt: *columnae caelatae imo scapo.* Es waren dies wahrscheinlich die zwei Säulenreihen auf beiden Fronten und die zwei Säulen des Pronaos und Opisthodom ($4 \cdot 8 + 2 \cdot 2 = 36$). Es haben sich von diesen Säulenreliefs bedeutende Bruchstücke erhalten (Abb. 281; Arch. Ztg. 1865 Taf. 65. Vgl. Wood, Discor. at Ephesus London 1877).

Von Paionios, dem Vollender des älteren ephesischen Tempels, wurde in Gemeinschaft mit Daphnis von Milet auch der Tempel des Apollon Didymaios zu Milet erbaut (Abb. 250). Es war ein marmorner Dipteros von 10 : 21 Säulen. Der Tempel, dessen Plan nicht in allen Teilen sicher zu stellen ist, wurde nie vollendet. Im offenbar hypäthralen Innern lehnen Pfeiler an die Wand, deren Kapitäle mit einem rechts und links oben involvierten Saume eingefafst sind, während der Raum zwischen dieser Umsäumung mit reichem Ornamentschmuck ausgefüllt ist (Abb. 282; Altert. von Ionien III Taf. 7). Zwischen den Kapitälen läuft längs der Wand ein mit Greifen und Kithern skulpierter Reliefstreifen. Rechts und links neben der Eingangsthüre tritt eine Halbsäule hervor, welche wahrscheinlich das unten zu erwähnende korinthische Kapitäl trug.

Dem 4. Jahrhundert gehört das sog. Nereidenmonument zu Xanthos an, eine peripterosähnliche Anlage von 4 : 6 Säulen auf hohem Unterbau. S. »Nereidenmonument«.

Das Grabmal des Königs Mausolos zu Halikarnassos, ein auf hohem Unterbau sich erhebender, mit einer Pyramide gekrönter Peripteros von 9 : 11 Säulen. S. »Mausoleum«.

Von Pythios, dem Architekten des Mausoleums, wurde auch der von Alexander d. Gr. geweihte Tempel der Athena zu Priene erbaut, ein durchaus regelmäfsiger Peripteros von 6 : 11 Säulen aus Marmor (Abb. 283; Ant. of Ionia IV, pl. 6. Abb. 262 bis 264).

Ebenfalls der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehörig sind zwei Marmorbauten des Hermogenes: der Tempel der Artemis Leukophryne zu Magnesia und der Tempel des Dionysos zu Teos. Der Artemistempel war ein Pseudodipteros von 8 : 15 Säulen, der Dionysostempel ein Peripteros von 6 : 11 Säulen. Beide Tempel zeigen attische, nicht ionische Basen mit untergelegter Plinthe.

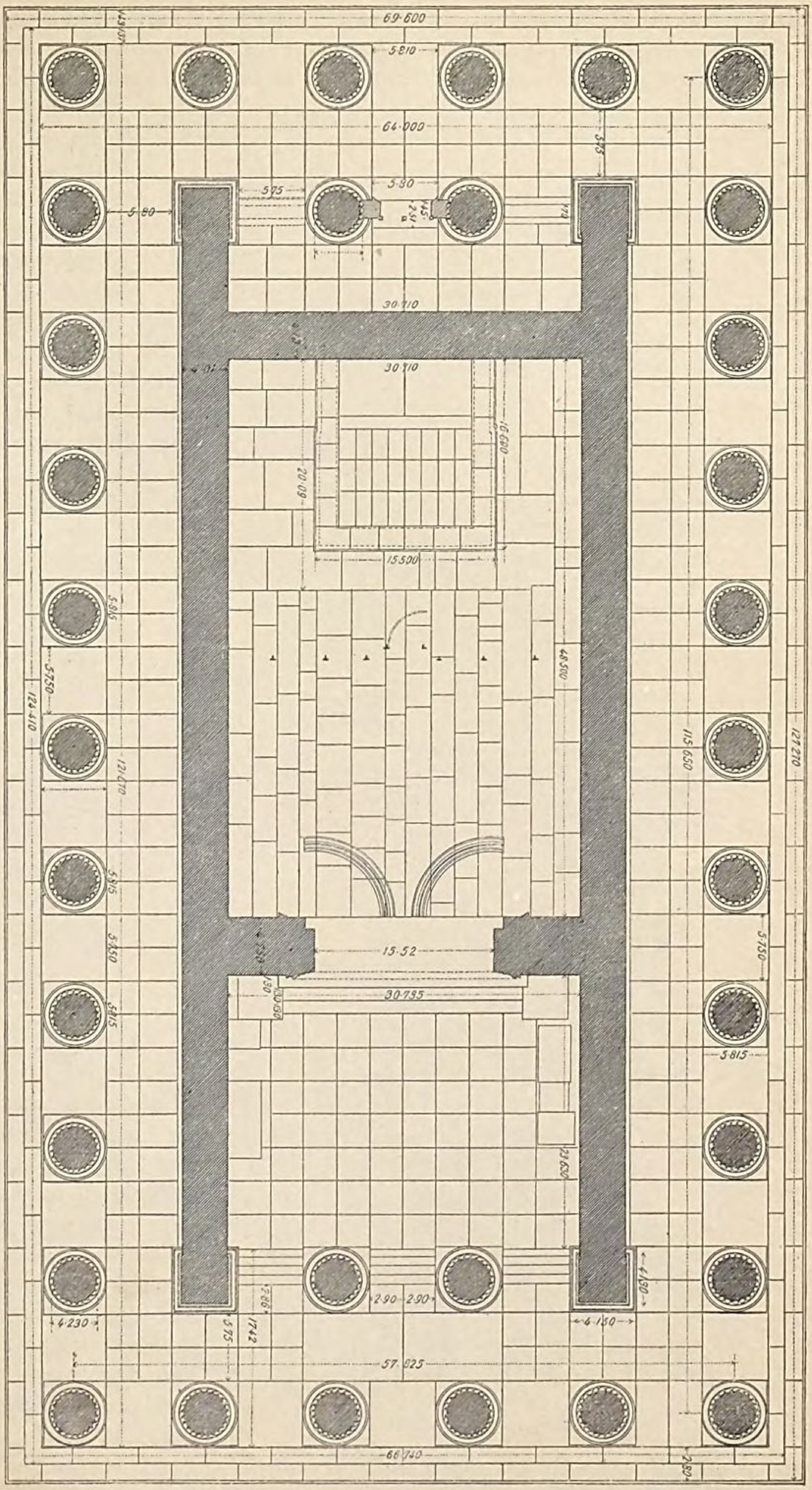
Der Tempel des Apollon Smintheus zu Hamaxitos in Troas, ein Pseudodipteros von 8 : 14 Säulen. Die Basen der Säulen zeigen die sog. korinthische Form, aus einem unteren Torus, zwei Trochiloi und einem oberen Torus bestehend.

In alexandrinische Zeit führen uns die grofse mit ionischen Säulenhallen ausgestattete Ara zu Pergamon (s. Art.) und der Oberstock der Stoa des Athenatempels daselbst, ferner das Ptolemaion zu Samothrake, eine Art Amphiprostylos von 6 Säulen mit zwei nach den entgegengesetzten Seiten sich öffnenden Hallen, deren gemeinsame Rückwand durch eine Thür durchbrochen ist.

Schon der ersten Kaiserzeit gehören an die achtsäuligen Pseudodipteroi der Zeustempel zu Aïzanoi in Phrygien und der Aphroditetempel zu Aphrodisias in Karien.

Wenden wir uns jetzt zum europäischen Hellas, so finden wir die Anwendung des ionischen Stiles im Innern des Apollontempels zu Delphi (wenig erhalten), des Apollontempels zu Phigalia (s. Art.), des Athenatempels zu Tegea (nichts erhalten) und in der Haupthalle der Propylaeen zu Athen (s. Art.). Für Peripteralbauten wurde, wie

schon bemerkt, in Hellas der ionische Stil nicht verwendet, nur für kleinere prostyle und amphiprostyle Anlagen, so beim Tempel am Ilisos (Abb. 245) und dem Tempel der Athena Nike auf der Burg zu Athen (s. »Niketempel«), zwei viersäuligen Amphiprostyloi, und dem Erechtheion (s. Art.) daselbst, einem sehr komplizierten und vereinzelt dastehenden Bauwerke. Den ionischen Stil zeigt dann auch die innere Stellung des unteren und das obere Stockwerk der Attalosstoa zu Athen (s. Markt I). Der Rundbau des Philippeion zu Olympia, von Philipp II von Makedonien errichtet, ist ein achtzehnsäuliger Peripteros, dessen Cella mit korinthischen Halbsäulen geschmückt ist (s. »Olympia«).



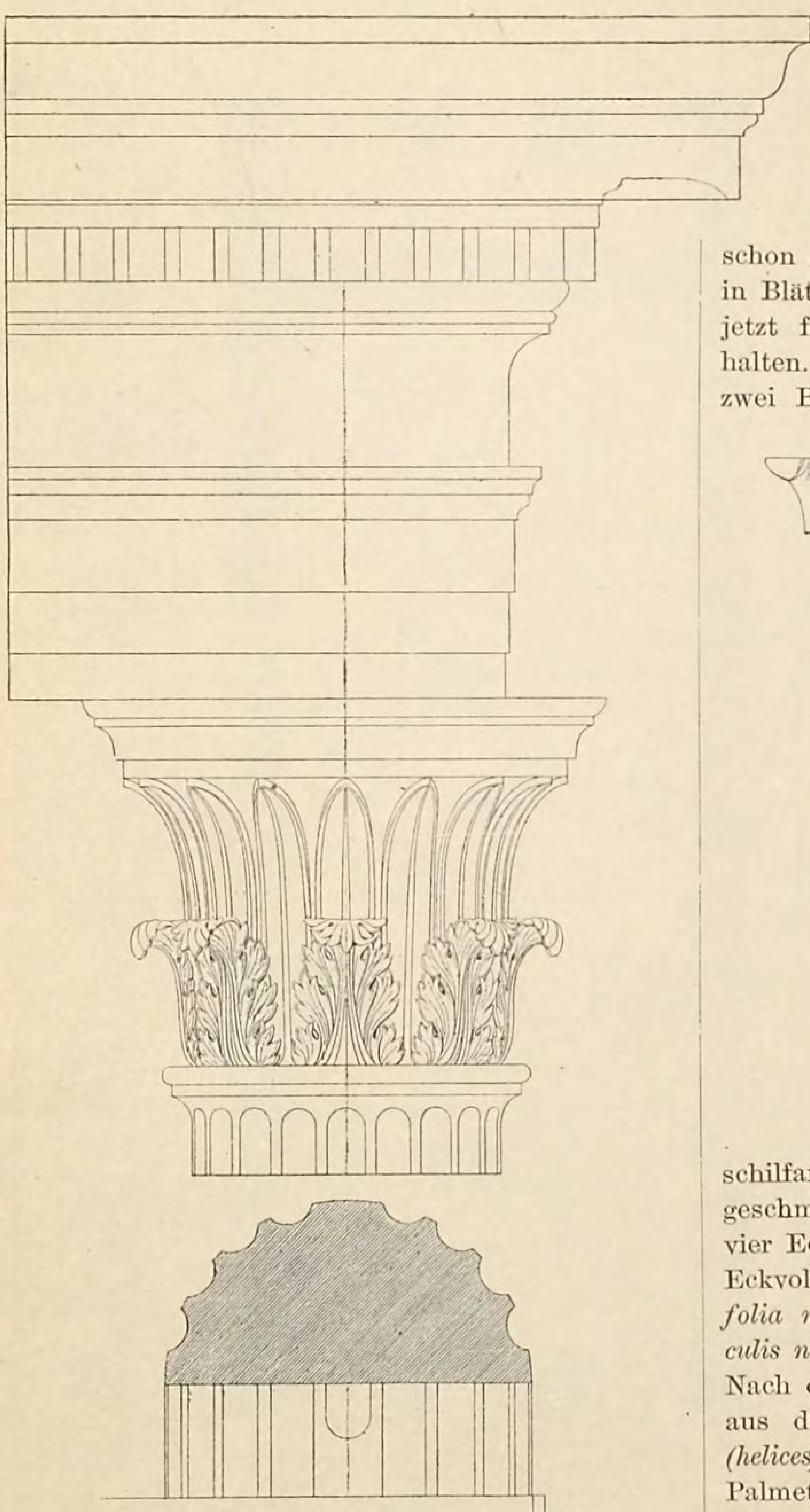
283 Athenatempel zu Priene. (Zu Seite 282.)

3. Der korinthische Stil.

Vitruv IV, 1, 1 berichtet: *Columnae corinthiae praeter capitula omnes symmetrias habent uti ionicae.* Das Gebälk wird nach demselben Autor dem dorischen oder ionischen Stil entnommen. Die Übertragung des dorischen Gebälkes ist selten und spät, die des ionischen häufiger, doch gibt es daneben noch eine spezielle korinthische Bildung.

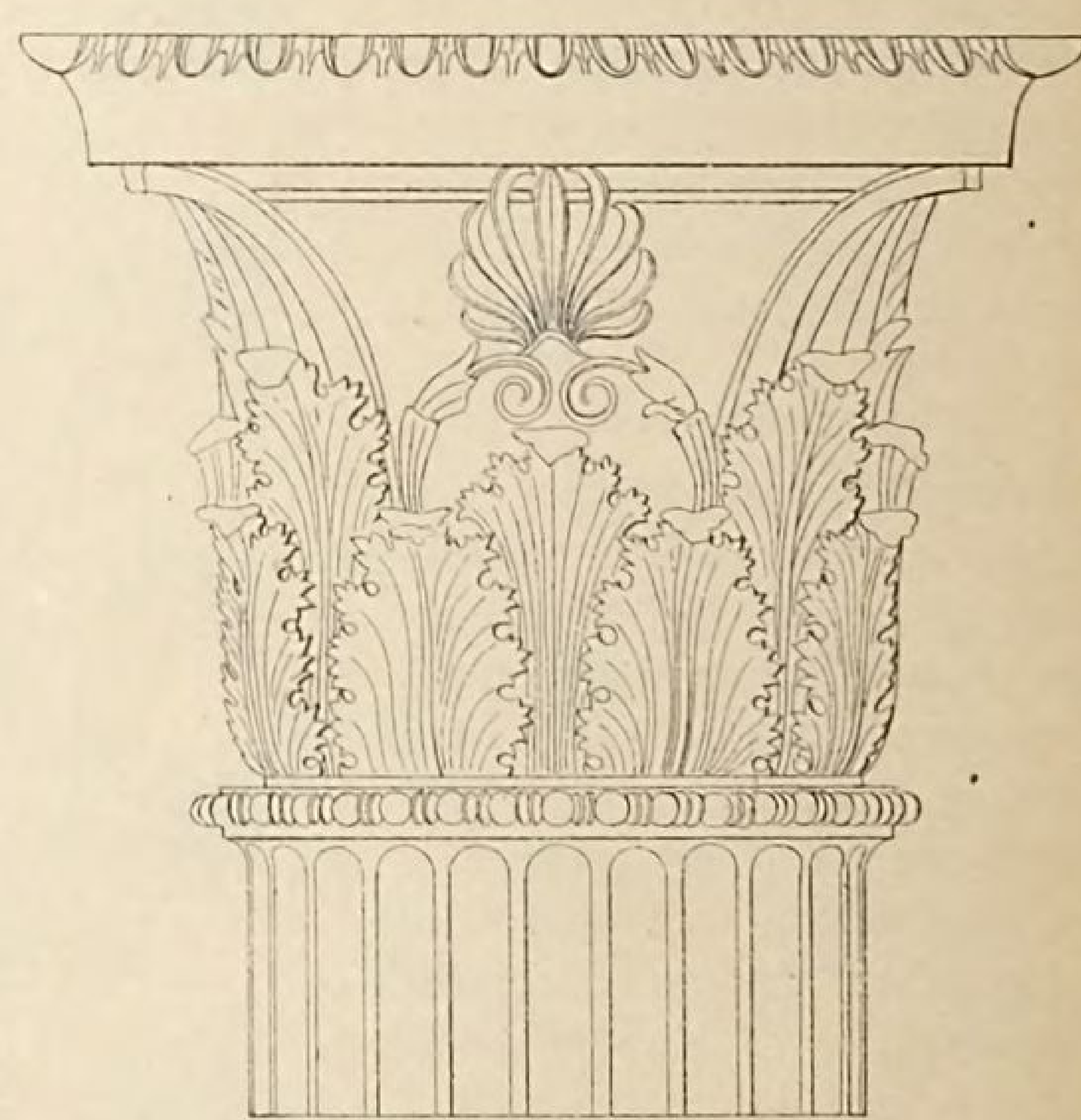
Die Form des Kapitäls, das bezeichnendste Glied des Stiles, ist sehr verschieden, doch bleibt die des Kalathos (Korbes oder Kelches) immer die grundlegende. Vitruv IV, 1, 9 erzählt über die Erfindung desselben: *eius autem capituli prima inventio sic memoratur esse facta. virgo civis Corinthia iam matura nuptiis inplicata morbo decessit. post sepulturam eius, quibus ea virgo viva proclivius delectabatur, nutrix collecta et composita in calatho pertulit ad monumentum et in summo conlocavit et, ut ea permanerent diutius sub diu, tegula texit. is calathus fortuito supra acanthi radicem fuerat conlocatus. interim pondere pressa radix acanthi media folia et cauliculos circum vernum tempus profudit, cuius cauliculi secundum calathi latera crescentes et ab angulis tegulae ponderis necessitate expressi flexuras in extremas partes volutarum facere sunt coacti. tunc Callimachus, qui propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreae ab Atheniensibus catatexitechnos fuerat nominatus, praeteriens*

hoc monumentum animadvertit eum calathum et circa foliorum nascentem teneritatem, delectatusque genere et formae novitate ad id exemplar columnas apud Corinthios fecit symmetriasque constituit, et ex eo in



284 Vom Turm der Winde zu Athen.

operum perfectionibus Corinthii generis distribuit rationes. Dafs die Erfindung erst durch Kallimachos gemacht worden sei (zweite Hälfte des 5. Jahrh.), ist gewifs unrichtig, da auch dieser Stil uralt, so alt wie die übrigen, wenn er auch erst in späterer Zeit mit besonderer Vorliebe gepflegt wurde (vgl. Semper, Stil II, 464). Eine ziemlich einfache Form zeigt uns Abb. 284 (vom Turm der Winde zu Athen; Stuart I Ch. 3 pl. 16 f. 1): zwei gereihte Blattkränze übereinander, der untere von Akanthos, der obere von Schilfblättern, bedeckt von einer quadratischen Plinthe. Reicher gestaltet ist das Kapitäl (die Eckvoluten sind abgebrochen) vom Apollontempel zu Milet (Abb. 285; Altert. von Ionien III Taf. 8), und die reichste Entwickelung tritt uns entgegen im Kapitäl vom Lysikratesdenkmal zu Athen (Abb. 286; Stuart I Ch. 4 pl. 26 f. 1). Bei letzterem enden schon die Kanäle des Schaftes unter dem Kapitäl in Blättern. Das Kapitäl war unten durch einen jetzt fehlenden Astragal in Bronze zusammengehalten. Die untere Hälfte des Kapitäls ist durch zwei Blattkränze übereinander, einen einfacheren



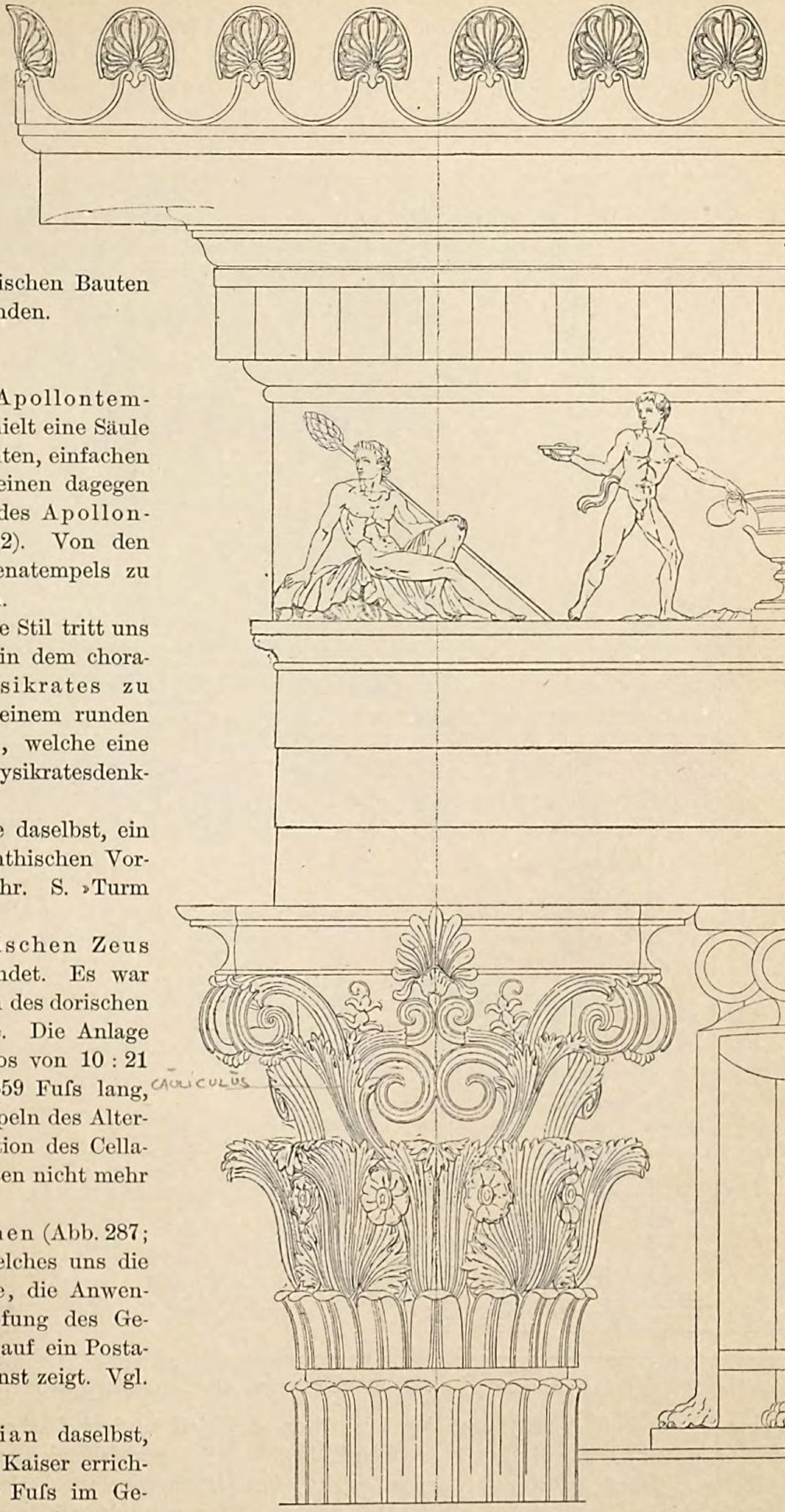
285 Vom Apollontempel zu Milet.

schilfartigen und einen reicheren aus Akanthos, geschmückt. Aus letzterem Kranze wachsen an den vier Ecken weitere Blätter heraus, welche die vier Eckvoluten tragen (Vitruv sagt: *cauliculi, e quibus folia nascuntur proiecta uti excipiant quae ex cauliculis natae procurrunt ad extremos angulos volutae*). Nach der Mitte jeder Seite zu aber schwingen sich aus dem zweiten Blattkranze je zwei Schnörkel *(helices)*, welche eine die Stirn des Abacus zierende Palmette tragen. Der auf diesem reich gebildeten Kalathos ruhende Abacus ist nicht einfach quadratisch, sondern auf allen vier Stirnseiten nach der Mitte eingezogen, auch sind die Ecken abgekantet. Die Höhe der Säulen ist noch etwas bedeutender als beim ionischen Stil.

Das G e b ä l k der korinthischen Bauten Attikas zeigt die ionische Form mit Zahnschnitten unter dem Geison (Abb. 284 und 286), in hellenistischer und römischer Zeit aber wird das Geison getragen

von Kragsteinen *(mutuli)*, welche noch über den Zahnschnitten liegen (s. diesen Artikel III. Rom).

Der ganze übrige Bau war dem ionischen ähnlich, nur sei bemerkt, dafs bei der Ante entweder das Kapitäl der Säule herübergenommen oder doch nur wenig umgestaltet wird, und dafs in römischen Bauten sich auch kannelierte Anten finden.



286 Vom Lysikratesdenkmal zu Athen. (Zu Seite 284).

Monumente.

Das Innere der Cella des Apollontempels zu Phigalia (s. Art.) enthielt eine Säule korinthischen Stiles, sehr schlichten, einfachen Charakters, vollkommen erscheinen dagegen schon die Halbsäulenkapitäle des Apollontempels zu Milet (Abb. 282). Von den korinthischen Säulen des Athenatempels zu Tegea ist leider nichts erhalten.

Der vollendetste korinthische Stil tritt uns auf attischem Boden entgegen in dem choragischen Denkmale des Lysikrates zu Athen (nach (335/4 v. Chr.), einem runden Pseudoperipteros von 6 Säulen, welche eine monolithe Kuppel tragen. S. »Lysikratesdenkmal«.

Der sog. Turm der Winde daselbst, ein achteckiger Bau mit zwei korinthischen Vorhallen aus dem 1. Jahrh. v. Chr. S. »Turm der Winde«.

Der Tempel des olympischen Zeus daselbst, durch Hadrian vollendet. Es war schon oben bei den Monumenten des dorischen Stiles von demselben die Rede. Die Anlage bildete einen kolossalen Dipteros von 10 : 21 Säulen, 173 Fufs breit und 359 Fufs lang, zählte also zu den gröfsten Tempeln des Altertums. Eine nähere Rekonstruktion des Cellabaues ist bei den geringen Resten nicht mehr möglich.

Das Hadriansthor in Athen (Abb. 287; Stuart III Ch. 3 pl. 20 f. 1), welches uns die Einführung römischer Elemente, die Anwendung des Bogens, die Verkröpfung des Gebälkes, das Erheben der Säule auf ein Postament, in die griechische Baukunst zeigt. Vgl. diesen Artikel III. Rom.

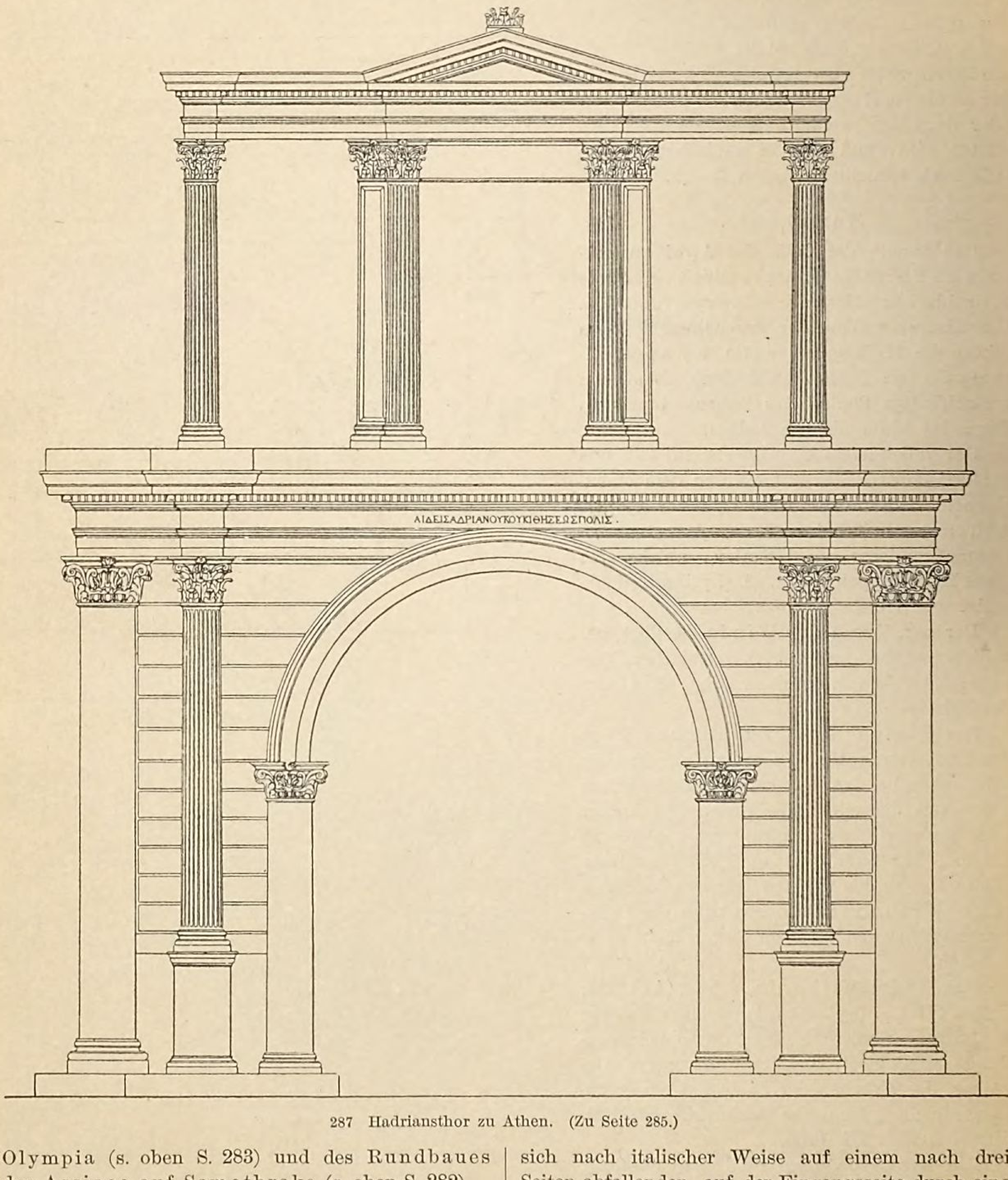
Die sog. Stoa des Hadrian daselbst, wahrscheinlich das von diesem Kaiser errichtete Gymnasion, von 250 : 375 Fufs im Geviert. In den Resten, von denen die Frontseite des Aufsenbaues besonders gut erhalten, treten uns dieselben architektonischen

Eigentümlichkeiten wie beim Hadriansthore entgegen, die Säulen sind sogar ohne Kanüle.

Auf aufserattischem Boden begegnen wir dem korinthischen Stil im Innern des Philippeion zu

bälk eine mit Figuren in Hochrelief geschmückte Pfeilerstellung.

In Pergamon finden wir den Tempel des Augustus, einen Peripteros von 6 : 9 Säulen, der



287 Hadriansthor zu Athen. (Zu Seite 285.)

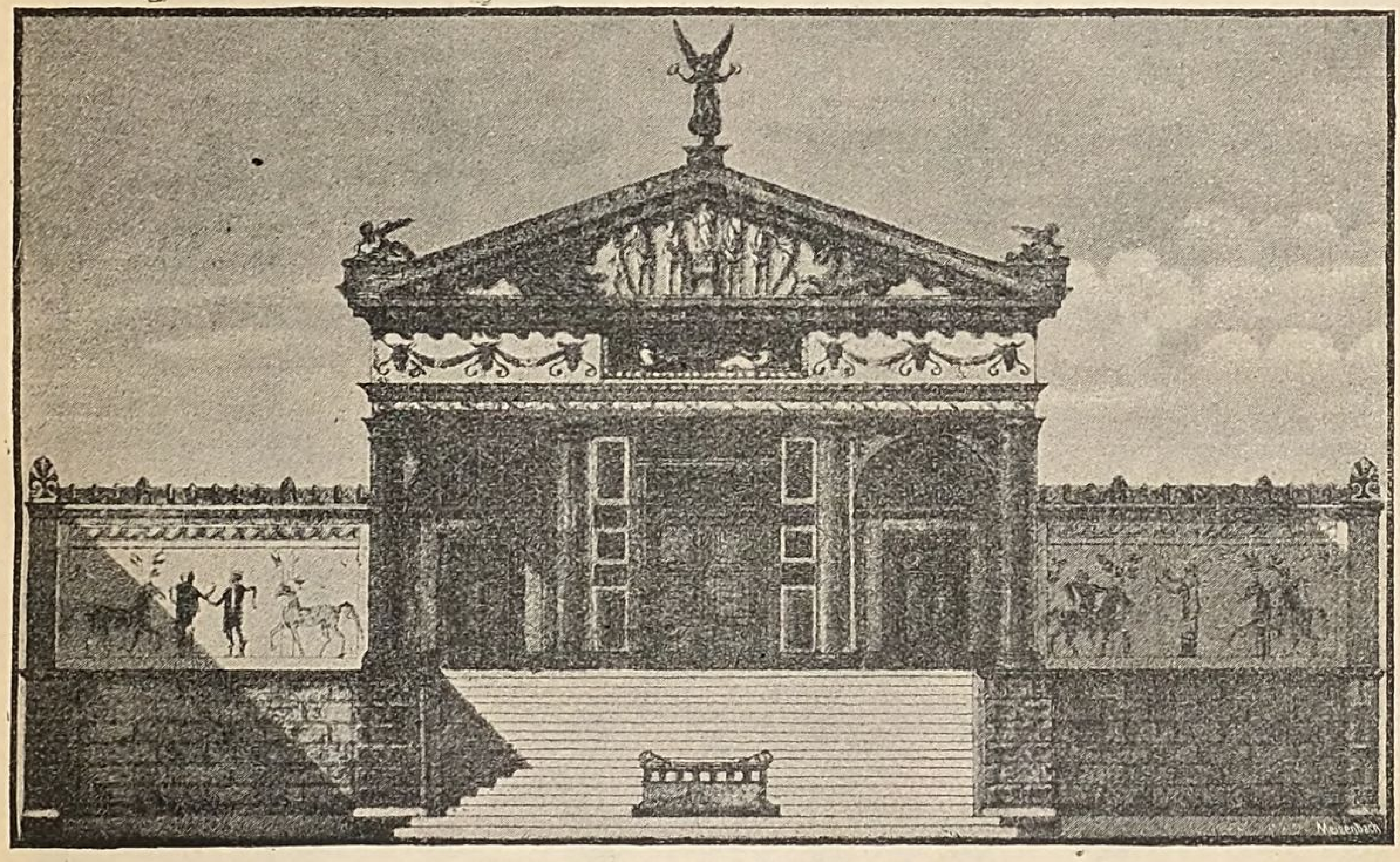
Olympia (s. oben S. 283) und des Rundbaues der Assinoe auf Samothrake (s. oben S. 282).

Die sog. Incantada zu Thessalonike, ein Gebäude, dessen Bestimmung nicht klar, aus dem 2. Jahrh. n. Chr., zeigt fünf korinthische Säulen ohne Kanäle auf Postamenten und über dem Ge-

sich nach italischer Weise auf einem nach drei Seiten abfallenden, auf der Eingangsseite durch eine Freitreppe zugänglichen Podium erhebt. Auch die umgebende Säulenhalle zeigt korinthischen Stil.

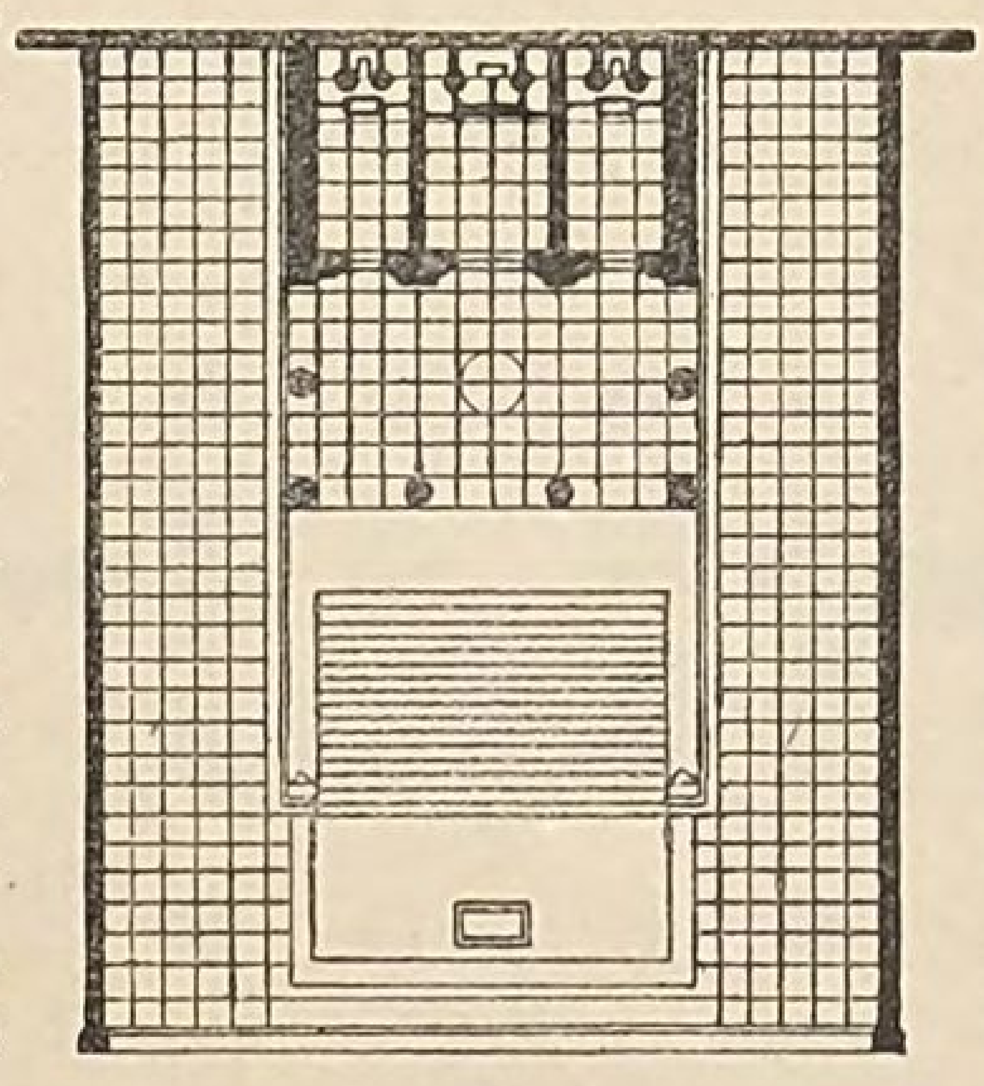
Späterer Zeit gehören an der Tempel zu Labranda in Karien, ein Peripteros von 6 : 11 Säulen,

der unter Antoninus neuerrichtete Tempel des Sonnengottes zu Heliopolis (Baalbeck), ein Dipteros von 10 : 21 Säulen, mit weiterem Mittelintercolumnium auf den Fronten, und der Sonnentempel zu Palmyra. Letzterer war ein Pseudodipteros von 6 : 14 Säulen. Der Eingang fand sich



288 Etruskischer Tempel (nach Semper).

an der westlichen Langseite. Die Schmalseiten der Cella zeigen zwischen zwei Eckpfeilern je zwei ionische Halbsäulen.

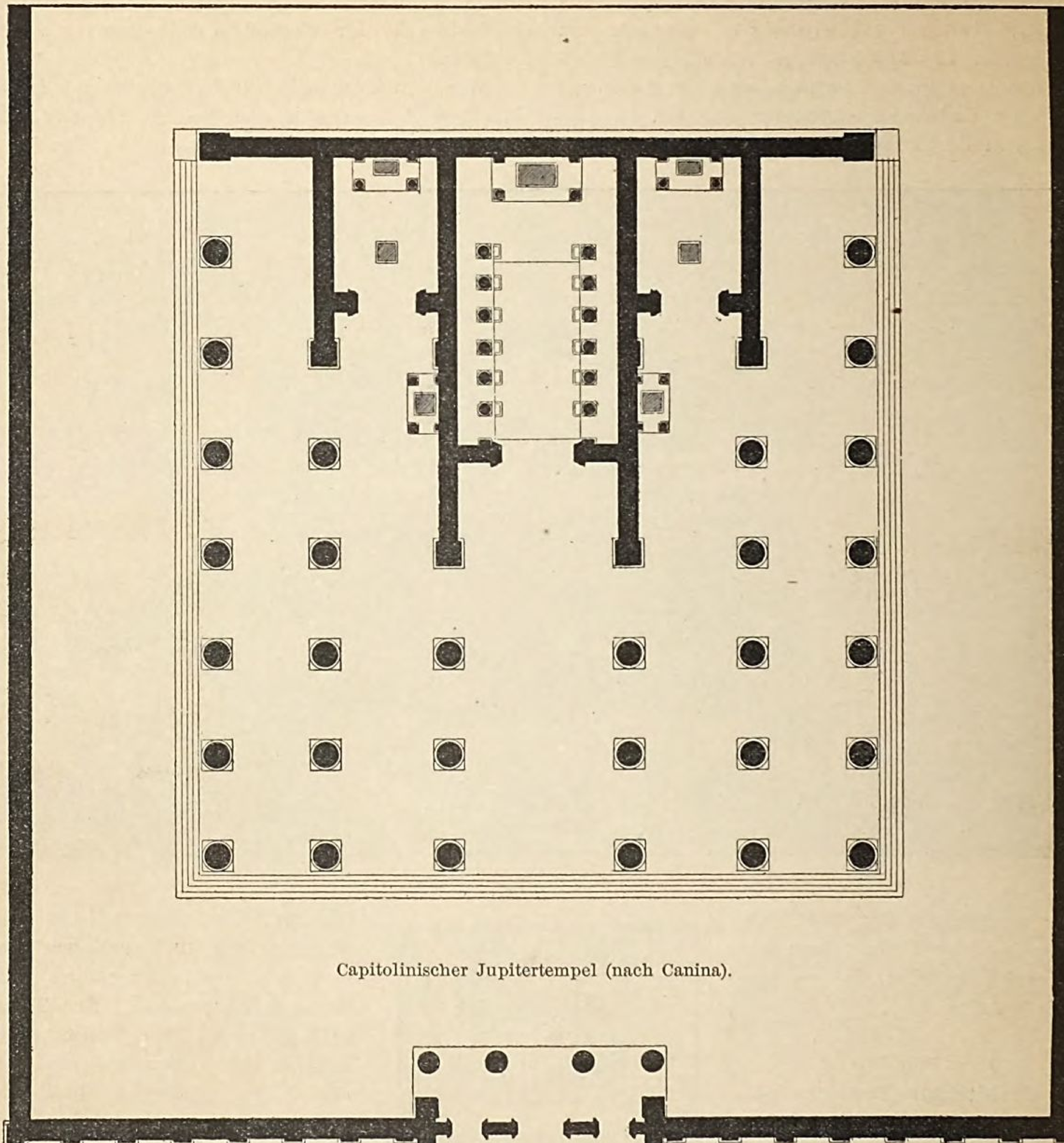


289

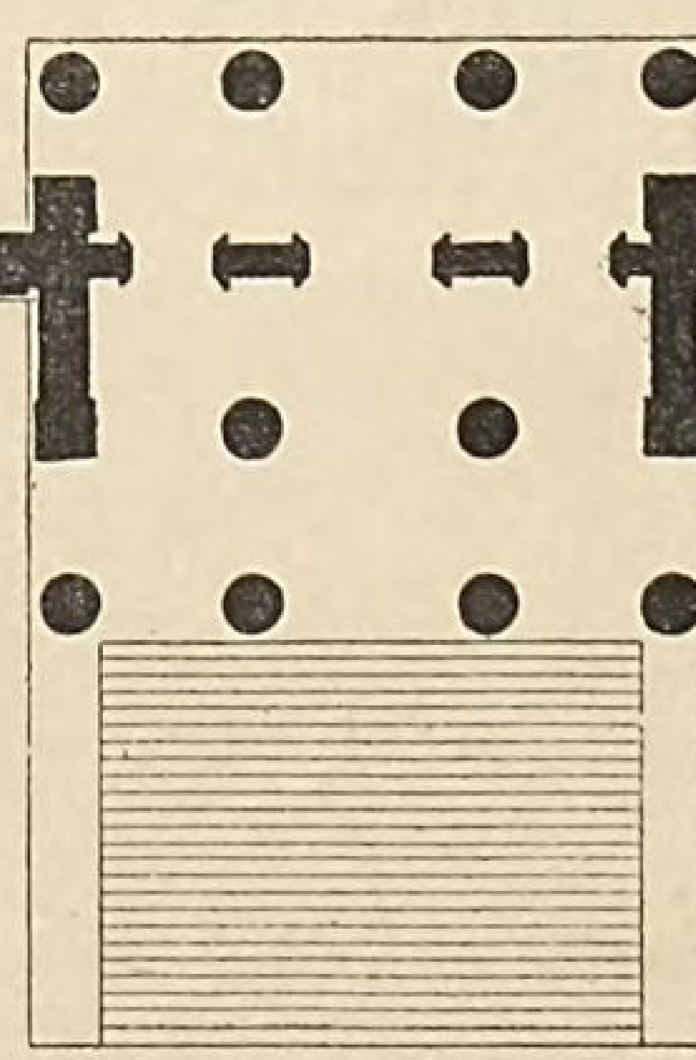
II. Etrurien.

Die Architektur Etruriens oder besser gesagt die gesamte altitalische Baukunst erprobte sich ebenso wie in Griechenland zuerst an Nutzbauten. Auch hier begegnen wir den sog. kyklopischen Bauwerken, welche wie dort Zwecken der Befestigung dienten, ferner bietet der Gräber- und Wasserbau (s. »Grab- und Wasserbau«) Gelegenheit zu weiterer Entwickelung. Ein technisches Moment ist bei diesen Bauten, welche der höheren Architektur ebenso ferne liegen wie die ältesten griechischen, besonders hervorzuheben, nämlich die bewufste Verwendung des Bogens bei Überdeckung von Thoröffnungen und des Gewölbes, und zwar des halbkreisförmigen Tonnengewölbes, bei Kanalbauten. Dieses den Griechen zwar nicht fremde, aber von ihnen doch keineswegs ausgenützte Element fand besonders in der römischen Baukunst seine Ausbildung.

Was den Tempelbau anlangt, so ist derselbe in seiner Anlage, die uns freilich nur aus Vitruv (IV, 7) bekannt ist, ein völlig, in seiner Einzeldurchbildung, die wir aus eben dieser Beschreibung und geringen Fragmenten kennen, ein ziemlich andrer, als in Griechenland. Der Tempel (Abb. 288 und 289; Semper, Stil I Taf. 13) erhob sich auf einem auf drei Seiten senkrecht abfallenden, auf der vierten durch eine breite Freitreppe zugänglichen Podium (Unterbau, Plattform). Die Länge des eigentlichen Tempels verhält sich zur Breite wie 6 : 5. Dieser Raum zerfällt in den Cellabau (gewöhnlich drei Cellen nebeneinander, von denen die mittlere breiter als die zu beiden Seiten) und die Vorhalle. Vier Säulen in der Fronte entsprechen den Cellawänden (gewöhnlich mit einem Mittelintercolumnium von 7 und zwei Seitenintercolumnien von 5 Durchmessern), und ferner stehen zwischen den Ecksäulen und den Anten der Aufsenwände des Cellabaues noch je eine weitere Säule. Die Höhe der Säulen betrug 7 Durchmesser. Die Basen der Säulen haben eine runde Platte und darüber einen Wulst. Der



Capitolinischer Jupitertempel (nach Canina).



292 (Zu Seite 289.)

unkannelierte, um ein Viertel verjüngte Schaft trägt ein aus Echinus und Abacus bestehendes, unten manchmal durch Annuli zusammengeschnürtes, Kapitäl. Der Säulenhals ist häufig nicht bezeichnet, öfters vom Schafte durch einen hervortretenden Ring getrennt. Vgl. die auf Abb. 290 und 291 nach Mon. Inst. I, 41 f. 2 c—h gegebenen Fragmente von Säulen, Cippen und Postamenten. Auf dem Säulenbau ruhen als Epistyl zwei übereinander liegende Balken und über diesen und den Cellawänden das weit (ein Viertel der Säulenhöhe) vorspringende Kranzgesims. Darüber erhebt sich der hohe Giebel, dessen Feld mit Arbeiten von Thon oder vergoldeter Bronze geschmückt ist. Die Überdeckung der weiten Intercolumnien war natürlich nur möglich, wenn das Gebälk aus Holz hergestellt war, wie denn der etruskische Stil das Prototyp des Holzbaues immer hartnäckiger festhielt, als der verwandte dorisch-griechische.

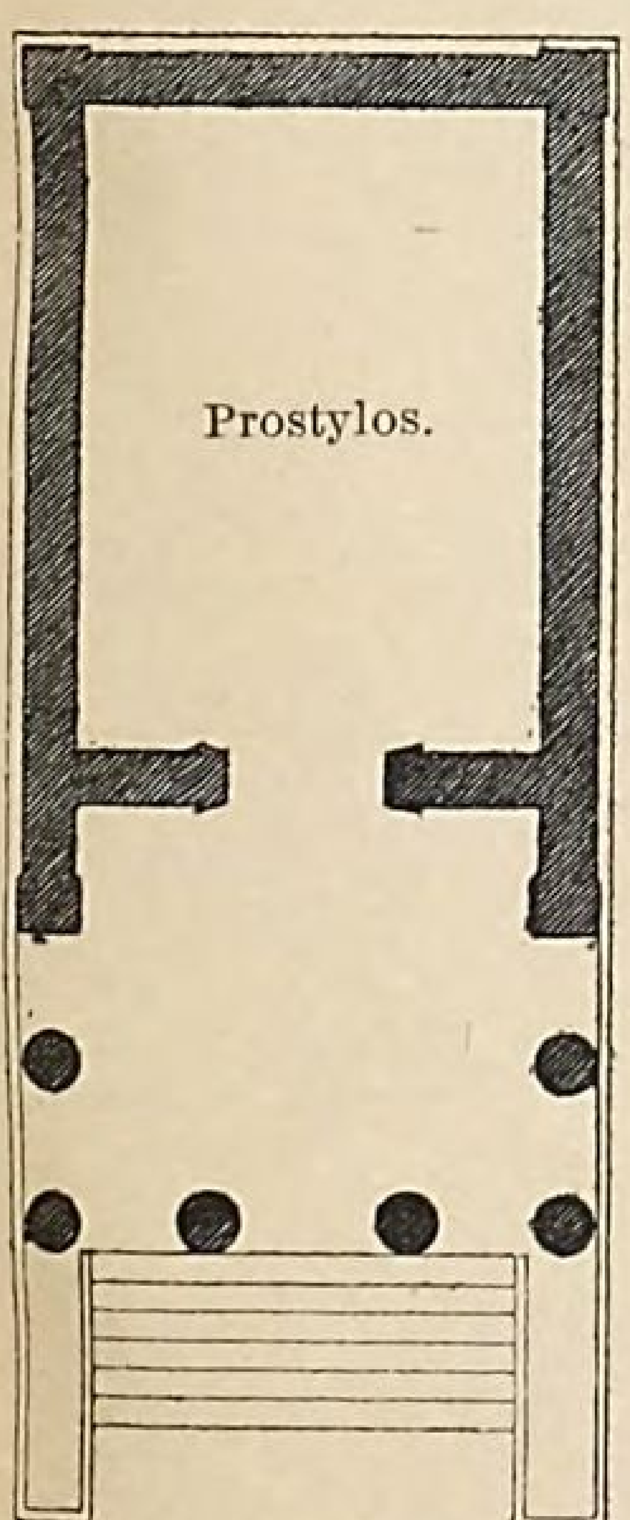
III. Rom.

Die römische Baukunst, welche wir jetzt zu betrachten haben, ist im Grunde keine selbständige. Dieselbe erweist sich bei näherer Untersuchung formell als eine Übertragung der griechischen Formen, konstruktiv als eine Weiterbildung der etruskischen oder altitalischen Weise.

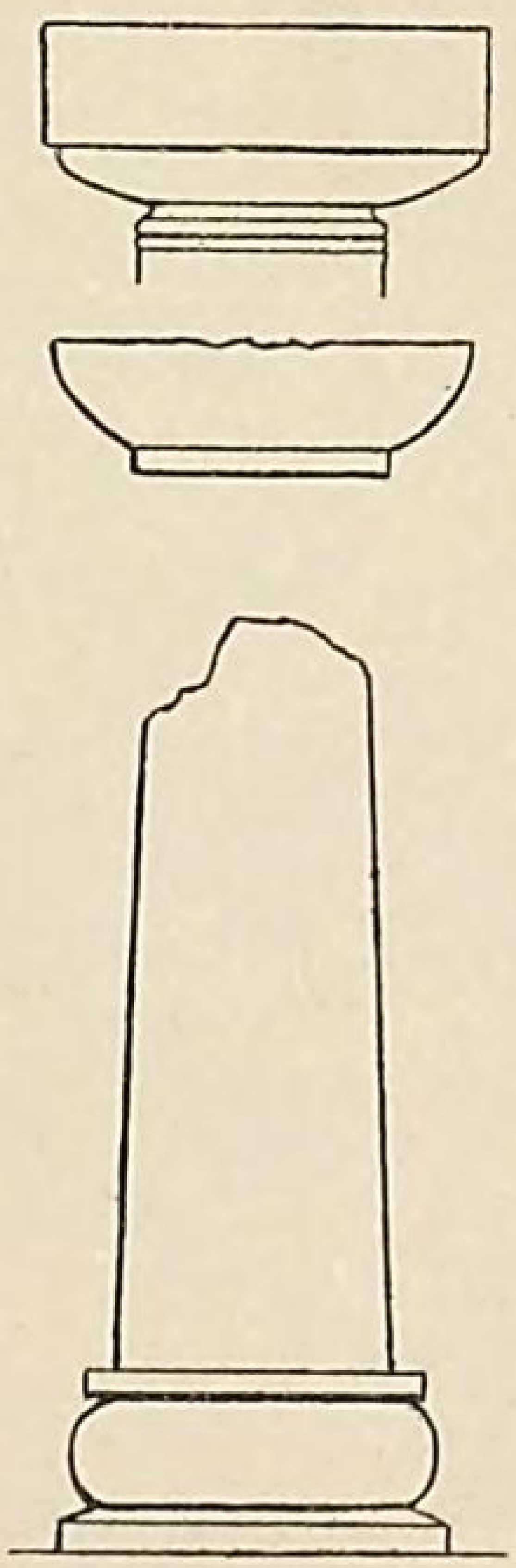
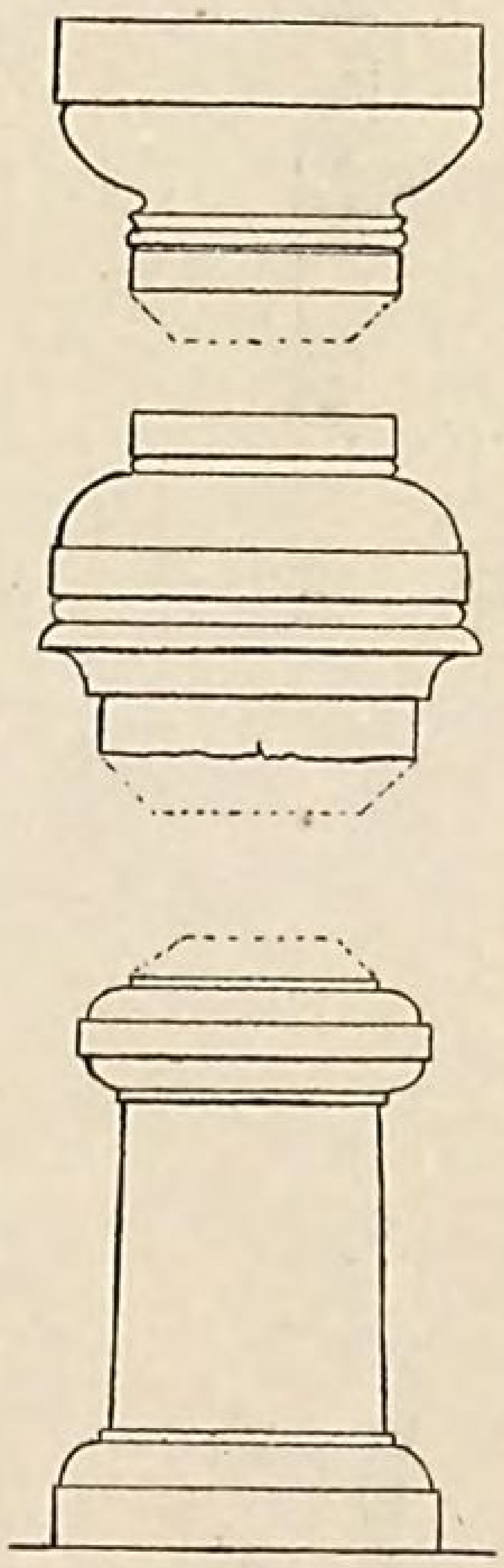
Plinius (XXXV, 154) berichtet, dafs vor Erbauung des Cerestempels (493 v. Chr. geweiht) »*Tuscanica omnia in aedibus fuisse*«. Dieser Tempel war nach dem Zeugnisse des Vitruv (III, 3, 5) ebenso wie der capitolinische Jupitertempel nach tuskischer Weise gebaut. Abb. 292 gibt den Grundrifs des letzteren, wie ihn Canina, Archit. rom. t. 52 nach der Schilderung bei Dionysios von Halikarnafs (IV, c. 61) versucht hat. Der Bau ist etwas komplizierter als die gewöhnliche, oben beschriebene etruskische Anlage, die Prinzipien aber bleiben dieselben.

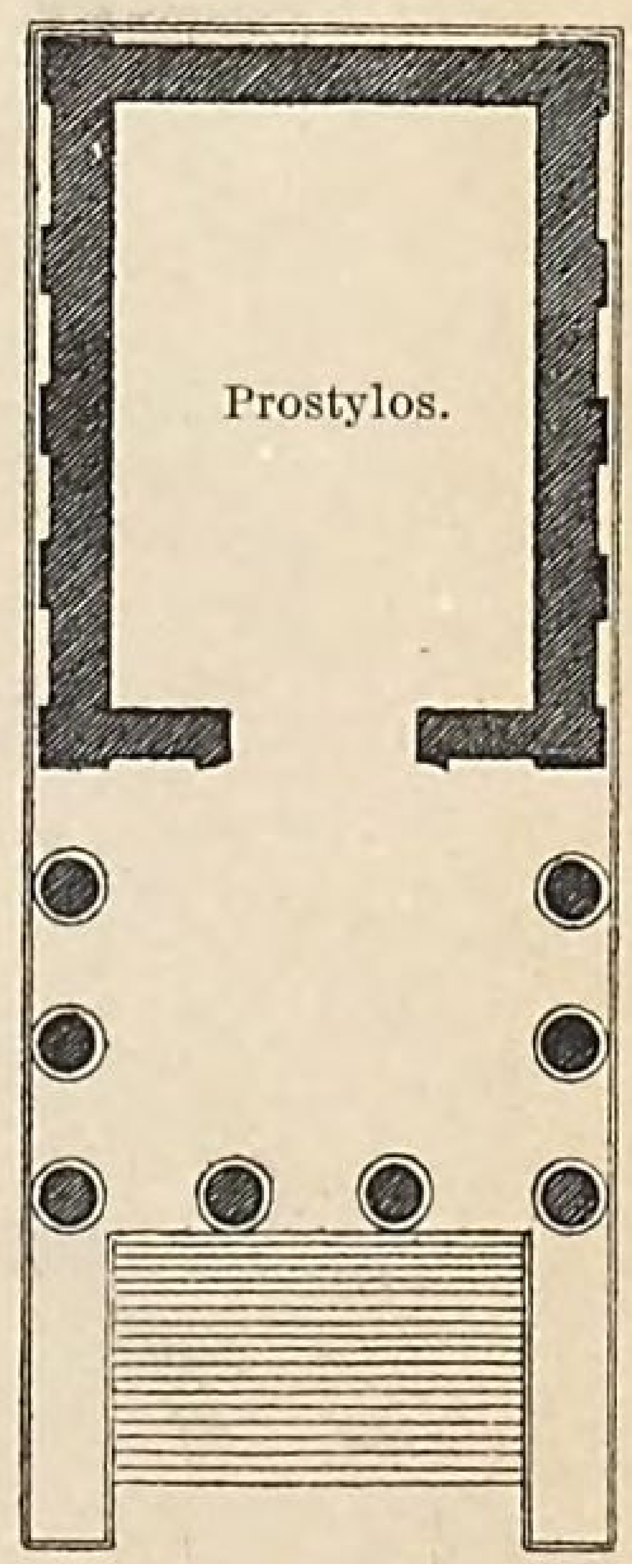
Der Tempelplan bleibt selbst, nachdem der griechische Einflufs in der Baukunst sich bedeutsam geltend gemacht, in der Hauptsache der altherübergenommen; von der grofsartigen Prachtentwickelung, welche später der römische Tempelbau entfaltete, zeugen Anlagen, wie der nach Plänen Hadrians erbaute Tempel der Venus und Roma zu Rom (Abb. 296 [Taf. IV]; Canina t. 32). Dieser Doppeltempel zeigt zwei überwölbte, durch Nischen gegliederte; nach den entgegengesetzten Seiten sich öffnende Cellen innerhalb eines Säulenkranzes auf hohem Unterbau. Das ganze in prunkvollem, korinthischem Stil aufgeführte Gebäude erhob sich in der Mitte eines gewaltigen Säulenhofes.

Besonders beliebt scheinen die kleinen Rundtempel gewesen zu sein, wovon uns der Tempel zu Tivoli (Abb. 297; Canina t. 41) ein Beispiel aus dem Ende der Republik korinthischen Stiles liefert.



293 Tempel zu Pola.



290 (Zu Seite 288.) Etrusk. Bauglieder. 291 (Zu Seite 288.)



294 Tempel zu Cori.

italische. Der Prostylos, wenn auch in griechisch gestreckter Form, behält den Vorzug. Wir wählen als Beispiele den korinthischen Tempel des Augustus zu Pola (Abb. 293; Canina t. 15) und den dorischen Tempel zu Cori, letzterer aus dem Ende der Republik, mit Pfeilerstellung an den Cellawänden (Abb. 294; Canina ib.). Ersterer hat in Anten endende, vorspringende Cellamauern und eine Säule zwischen Ante und Ecksäule, letzterer dagegen keine vorspringenden Cellamauern und dafür eine durch zwei Säulen erweiterte prostyle Stellung.

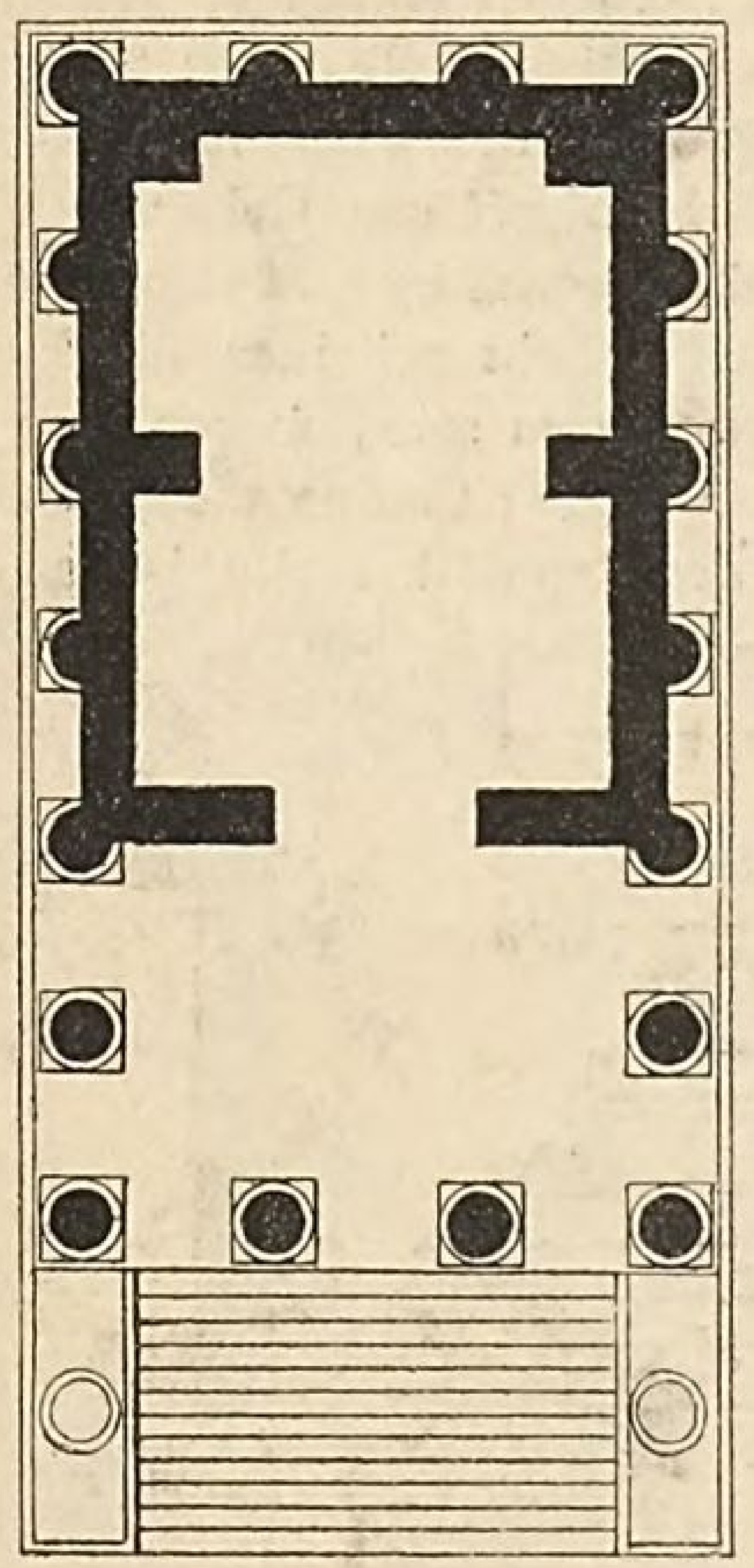
Neben dieser Form ist besonders beliebt die des Prostylos pseudoperipteros, wovon der Grundrifs des sog. Tempels der Fortuna virilis zu Rom (Abb. 295; Canina t. 56) aus dem Ende der Republik ein Beispiel gibt. Mit der Zeit wurden natürlich alle bei den Griechen üblichen Tempelformen

Konstruktiv war der Tempelbau im Aufbau wie in der Bedeckung und Bedachung dem griechischen sehr ähnlich, wenn nicht etwa, wie ausnahmsweise beim Tempel der Venus und Roma, Gewölbekonstruktion angewandt wurde.

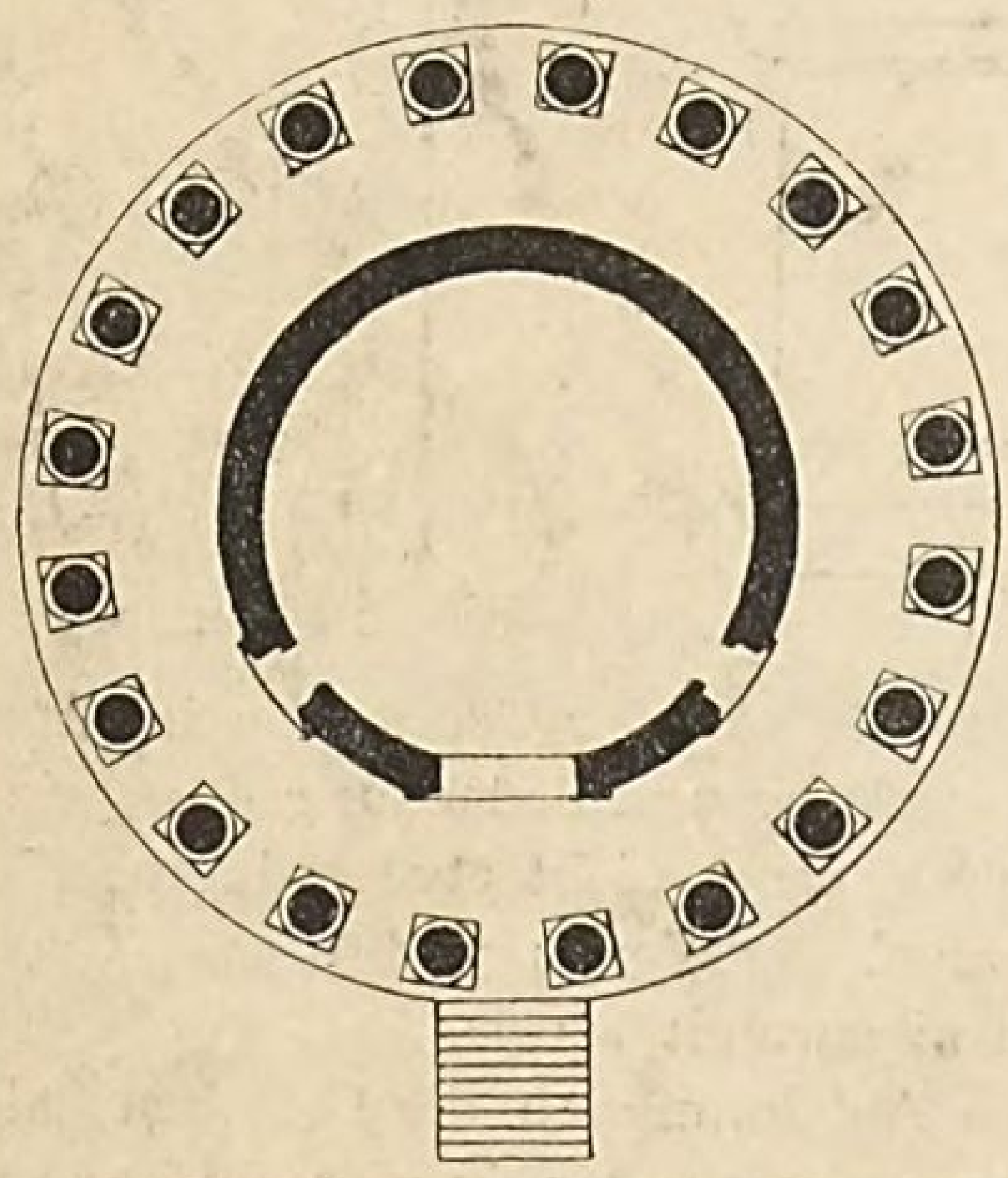
Engere Anlehnung an die Griechen, als in der Plananlage, finden wir in der äufseren Form. Doch wurde diese mit grofser Freiheit, in späterer Zeit sogar mit Willkür behandelt und umgestaltet. Der dorische Bau (Abb. 298; vom Grabmale des Bibulus; Canina t. 212. — Abb. 299 [auf Taf. IV]; Theater des Marcellus; Canina t. 67 f. 1. — Abb. 300 [auf Taf. IV]; unbekannt; ib. 2. — Abb 301 [auf Taf. IV]; vom Mons Albanus; ib. 3) zeigt unkannelierte Säulen. Dieselben haben meist eine Basis, gewöhnlich etruskisch gebildet mit quadratischer Platte und Wulst. Der Schaft zeigt

bei dieser Bildung Ab- und Anlauf. Der Hals ist durch einen Astragal vom Schafte getrennt. Das Kapitäl hat dieselben Teile wie im Griechischen, doch treten die Ringe weniger bedeutsam hervor, der Echinus verliert an Höhe und Ausladung, der Abacus trägt oben ein kleines Kyma

Prostylos pseudoperipteros.

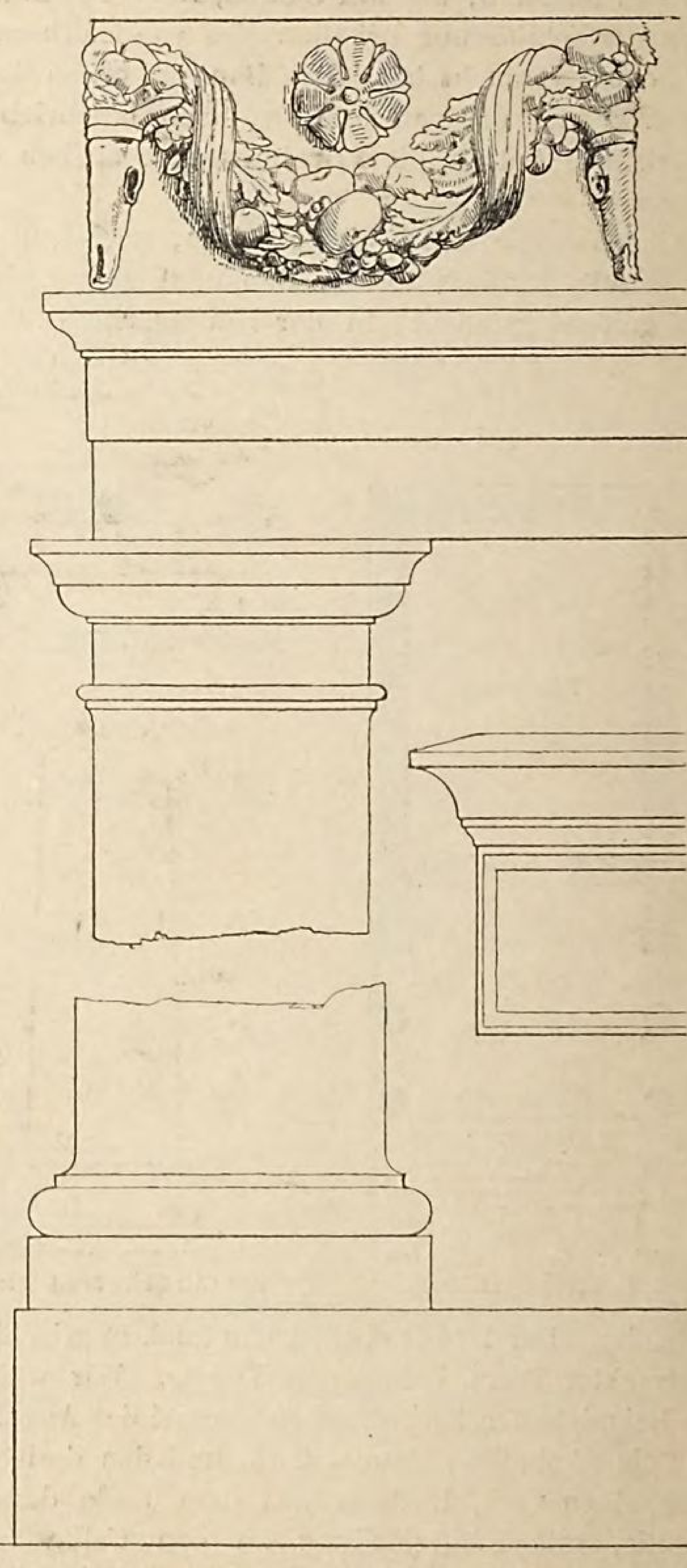


295 Sog. Tempel der Fortuna virilis zu Rom. (Zu Seite 289.)



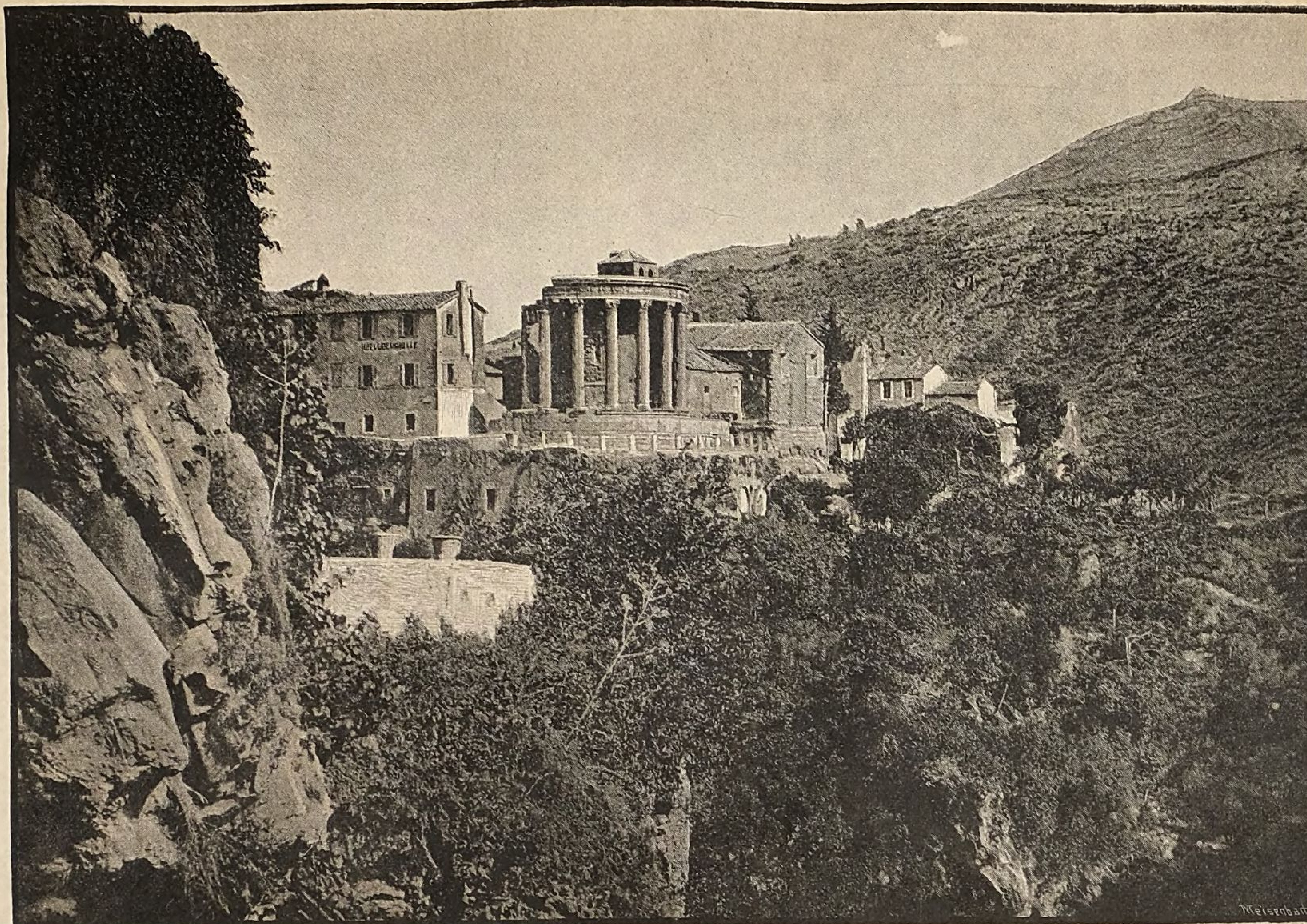
297 Tempel zu Tivoli. (Zu Seite 289.)

mit gleichfalls kleinem Abacus. Abweichende reichere Formen, z. B. mit skulpiertem Echinus, sind nichts seltenes. Das sehr niedrige Epistyl ist einteilig, gewöhnlich aber, wenn kein Triglyphenfries darüber liegt, mehrteilig und dann mit Kyma und Abacus abgeschlossen. Tritt ein Triglyphenfries auf, so ist derselbe ähnlich dem griechischen gebildet, nur sind die Schlitze der Triglyphen oben gerade abgeschnitten, und ferner ist die Triglyphe an der Ecke nicht reguliert, sondern sie steht, wenigstens nach Vitruvs Vorschrift, da Monumente nicht erhalten sind, über der Säulenmitte, so dafs an der Ecke eine halbe Metope entsteht. Aufserdem liegen über dem Intercolumnium, da dasselbe besonders im Profanbau der bedeutenden Weite wegen nicht mehr durch



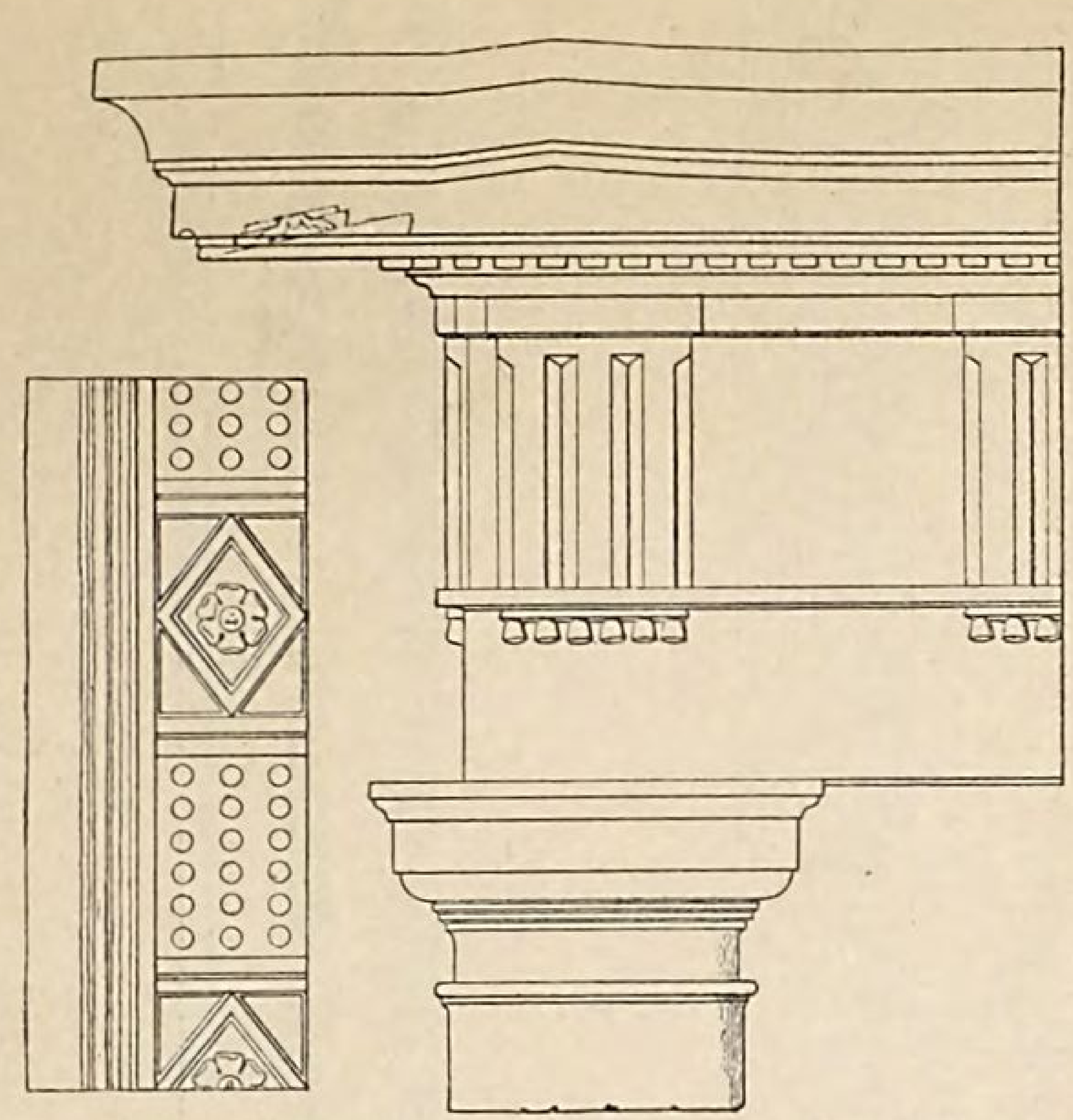
298 Vom Grabmale des Bibulus zu Rom. (Zu Seite 289.)

Epistylbalken, sondern durch Bogen überdeckt wurde (s. unten), oft zwei, auch mehr Triglyphen. An Stelle des Triglyphenfrieses tritt aber gewöhnlich ein glatter oder mit fortlaufendem Ornamentwerk geschmückter Fries. Ein Kyma nimmt das Geison auf. Letzteres, wenig energisch, auch gar nicht unterschnitten, zeigt, wenn ein Triglyphenfries vorhanden, die Viae, diese aber meist nur über den Triglyphen, während die Zwischenräume über den Metopen mit skulpierten

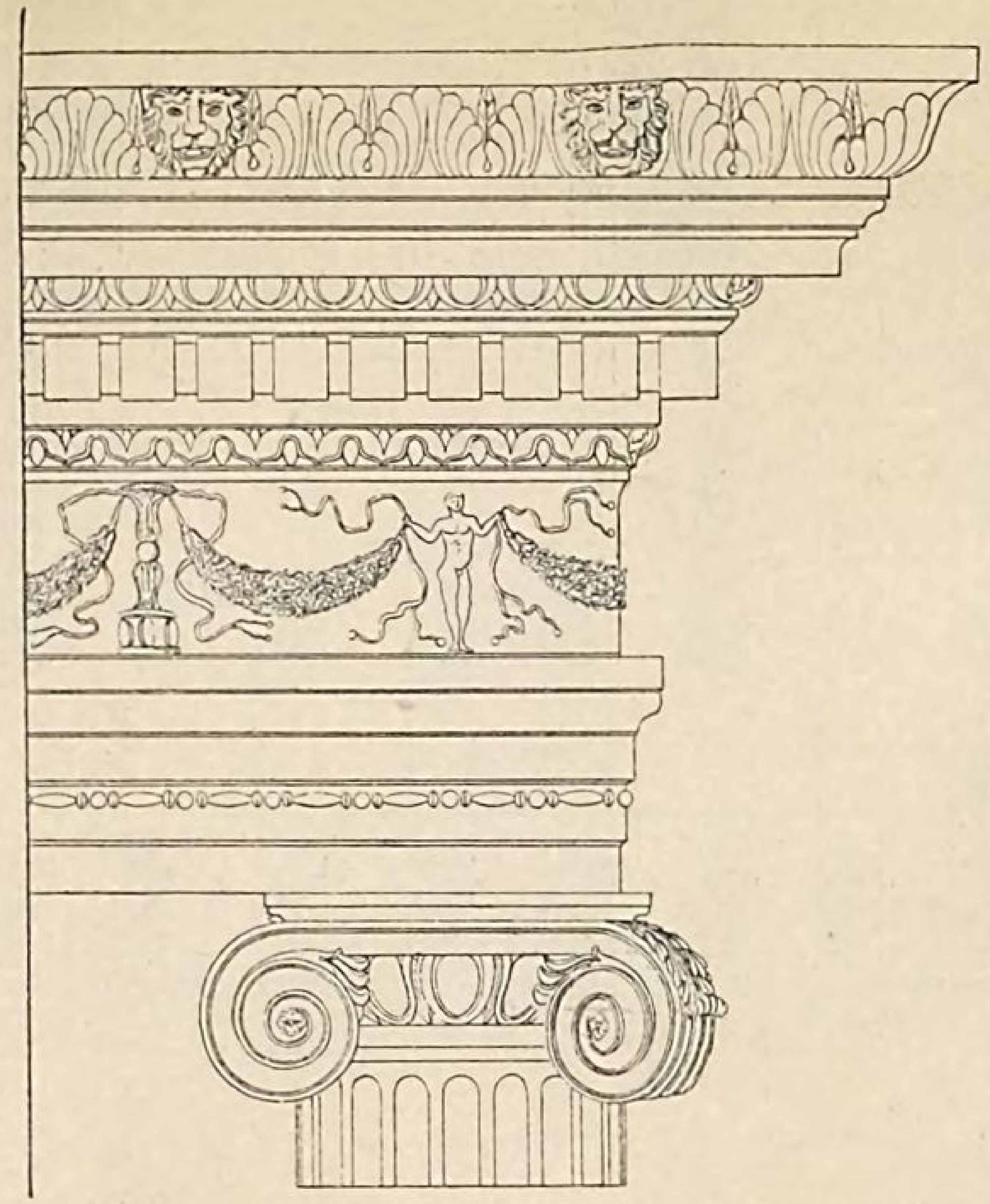


Der sog. Sibyllentempel zu Tivoli bei Rom (Rundtempel).

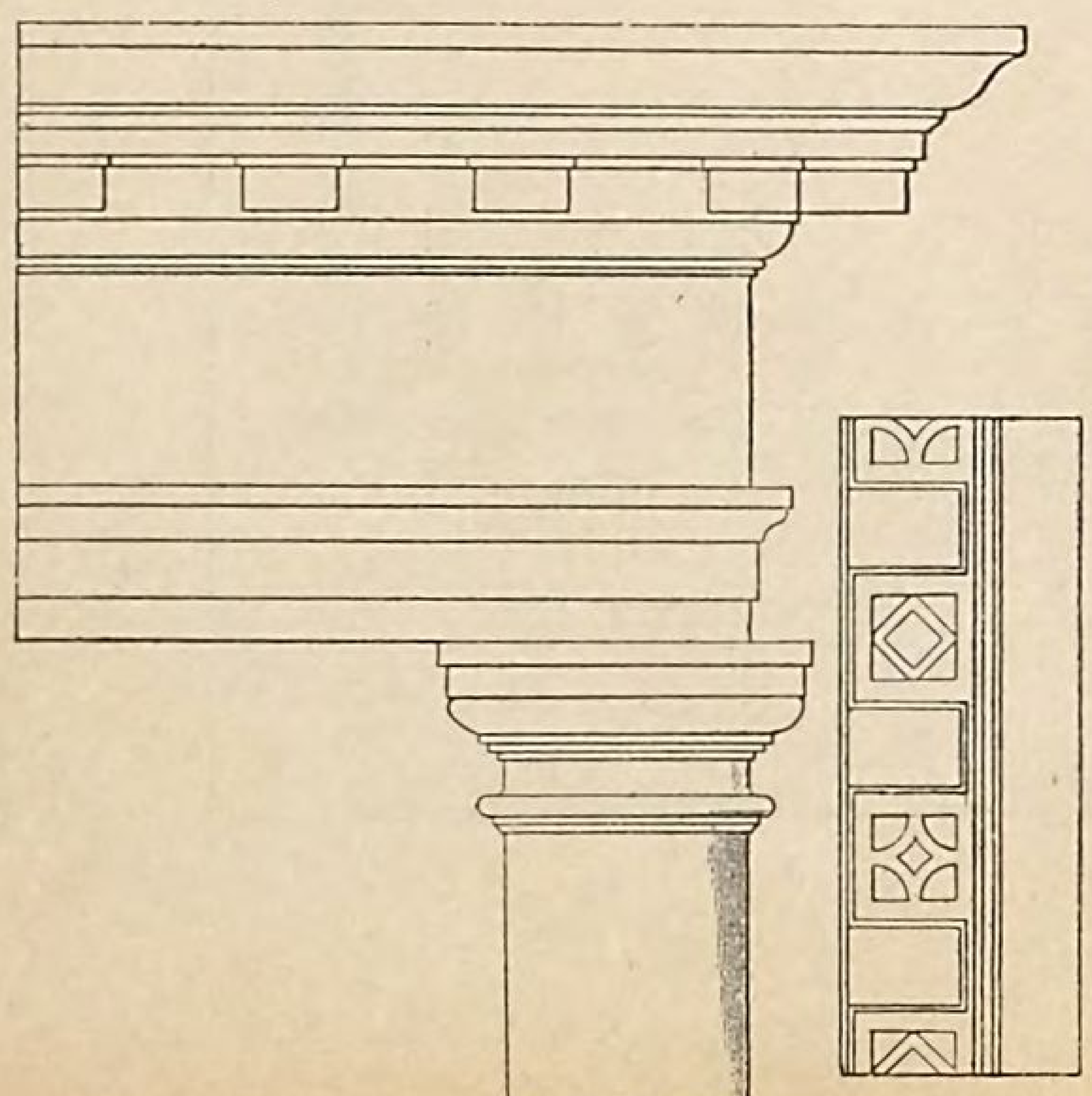
TAFEL IVb.



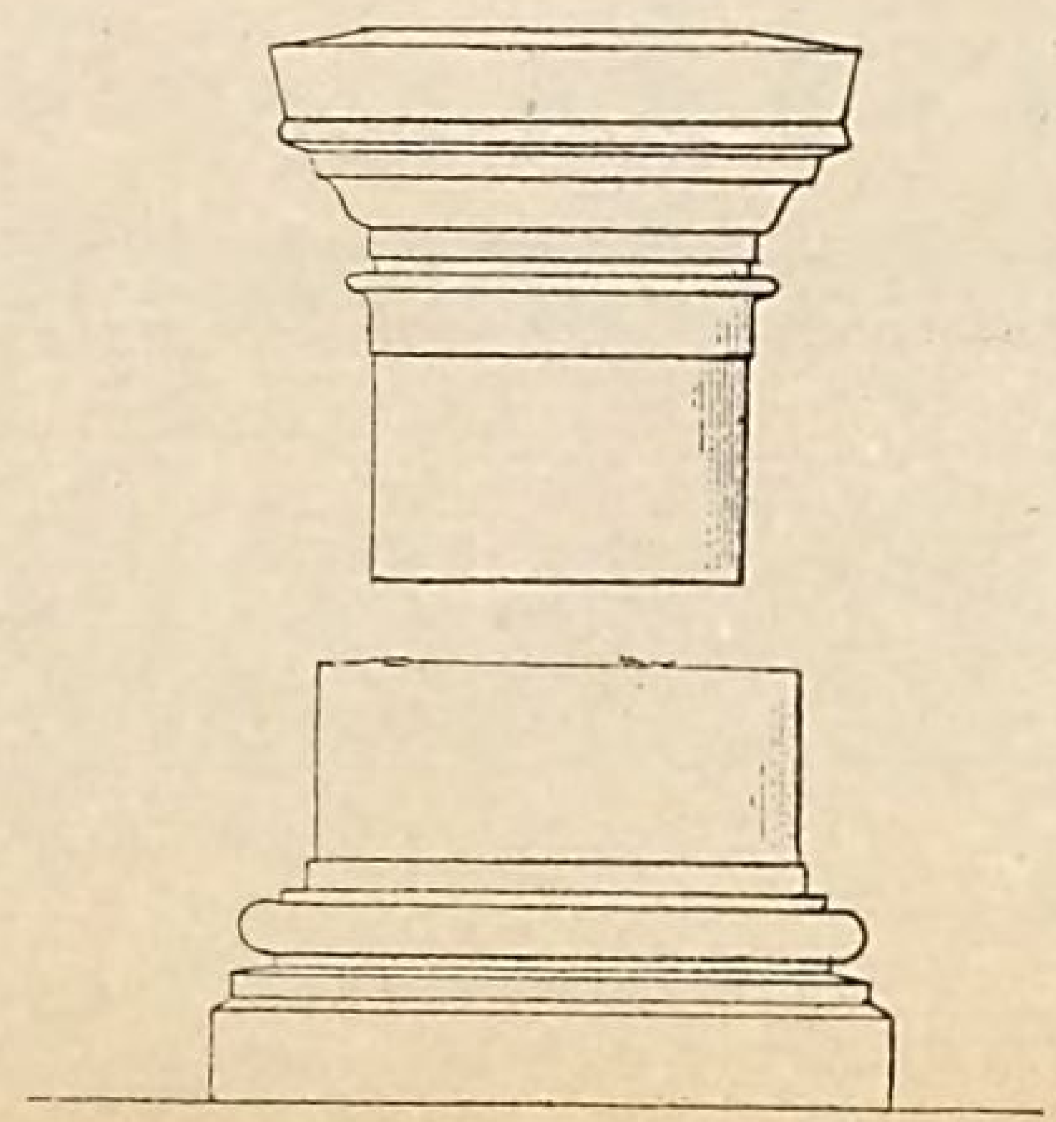
299 Vom Marcellustheater zu Rom. (Zu Seite 289.)



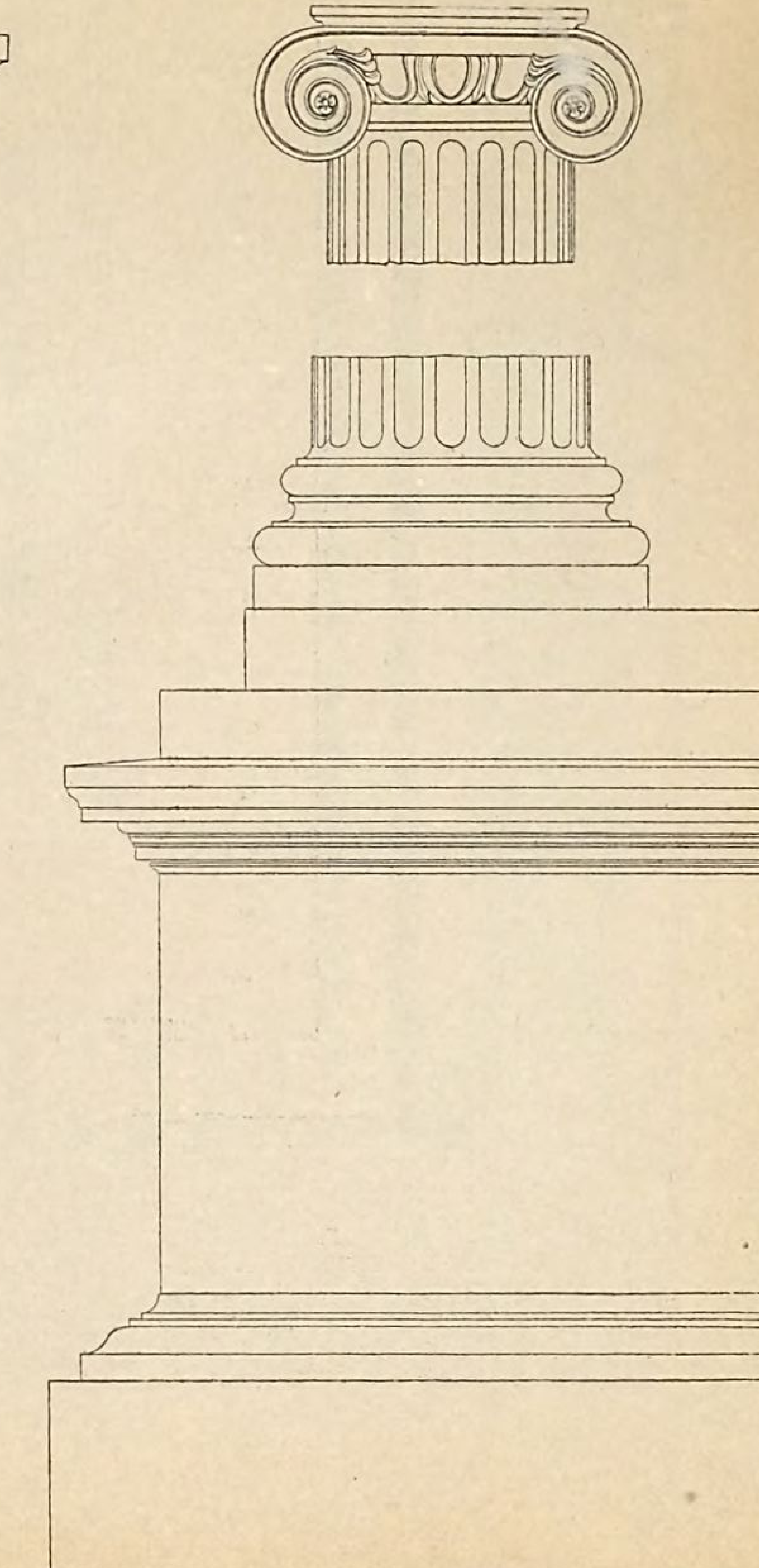
302 Vom sog. Tempel der Fortuna virilis zu Rom. (Zu Seite 291.)



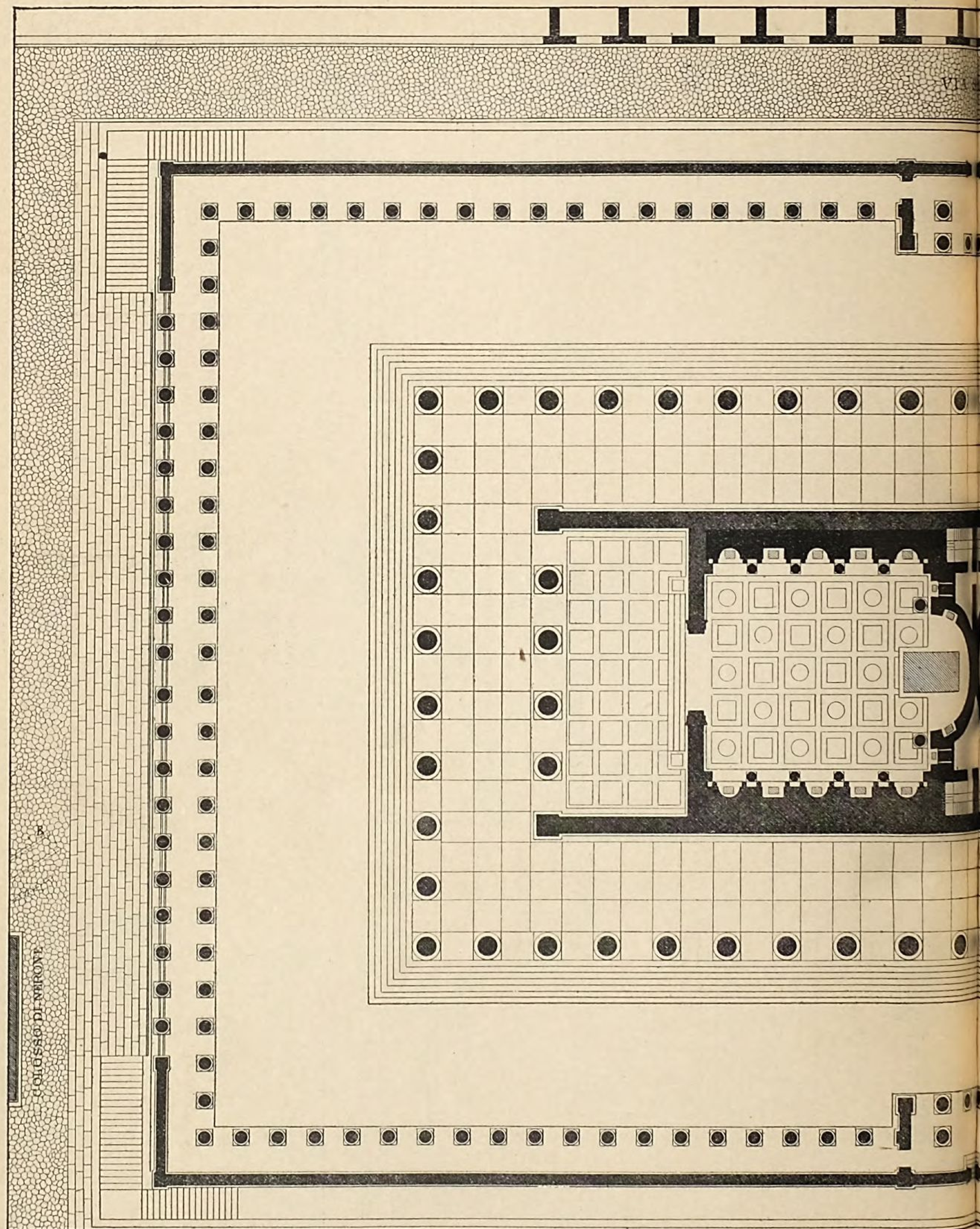
300 Unbekannter Herkunft. (Zu Seite 289.)



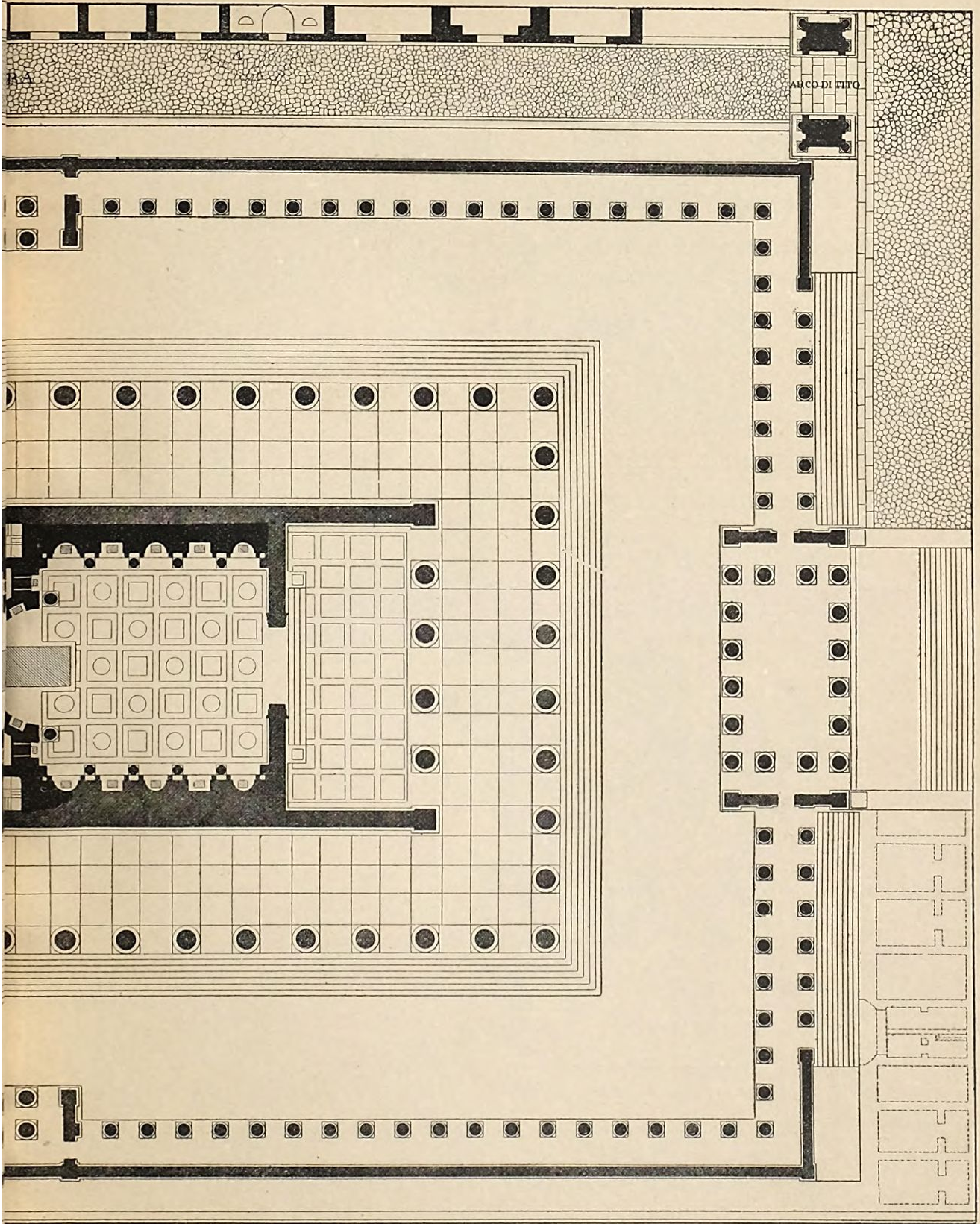
301 Vom Mons Albanus. (Zu Seite 289.)



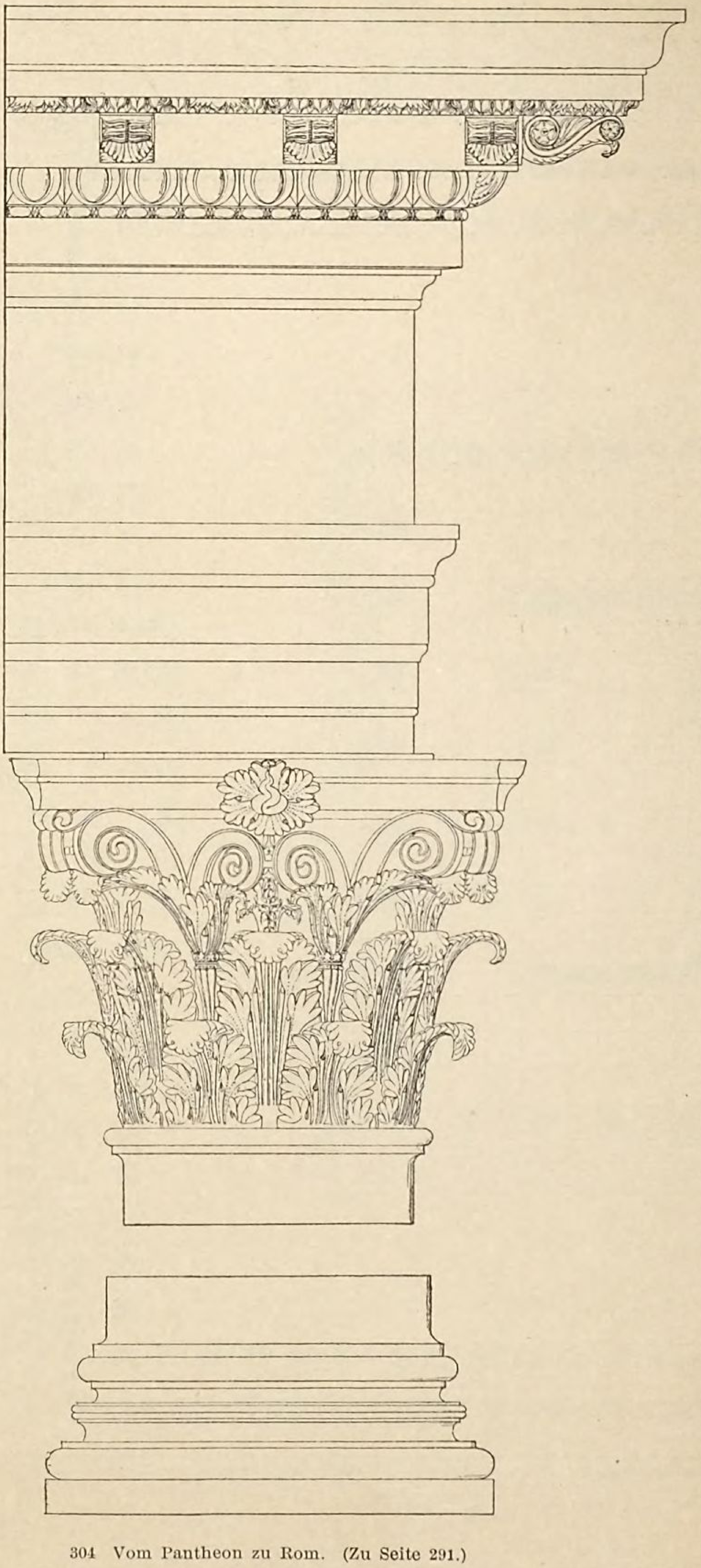
303 Vom sog. Tempel der Fortuna virilis zu Rom. (Zu Seite 291.)



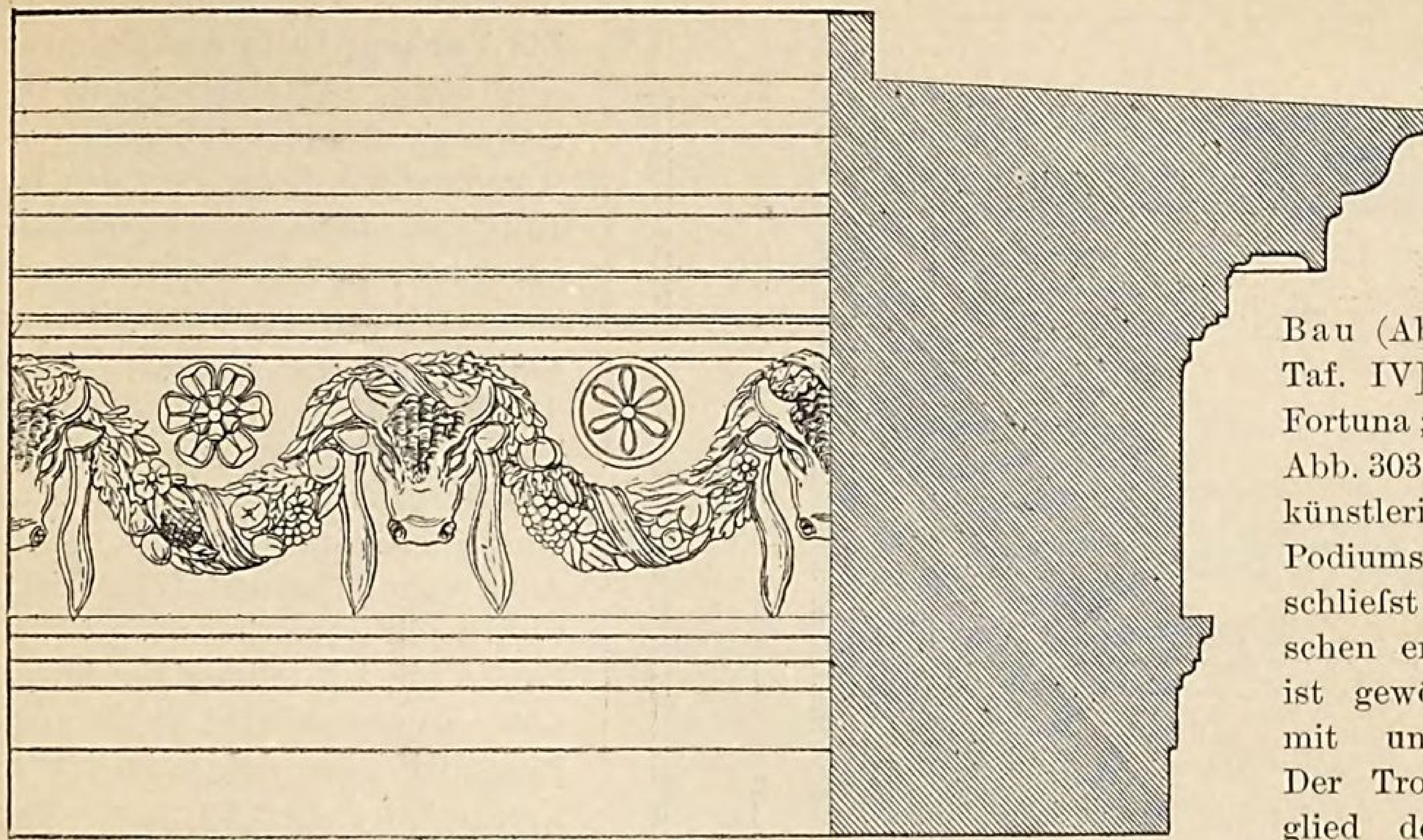
296 Tempel der Venus und

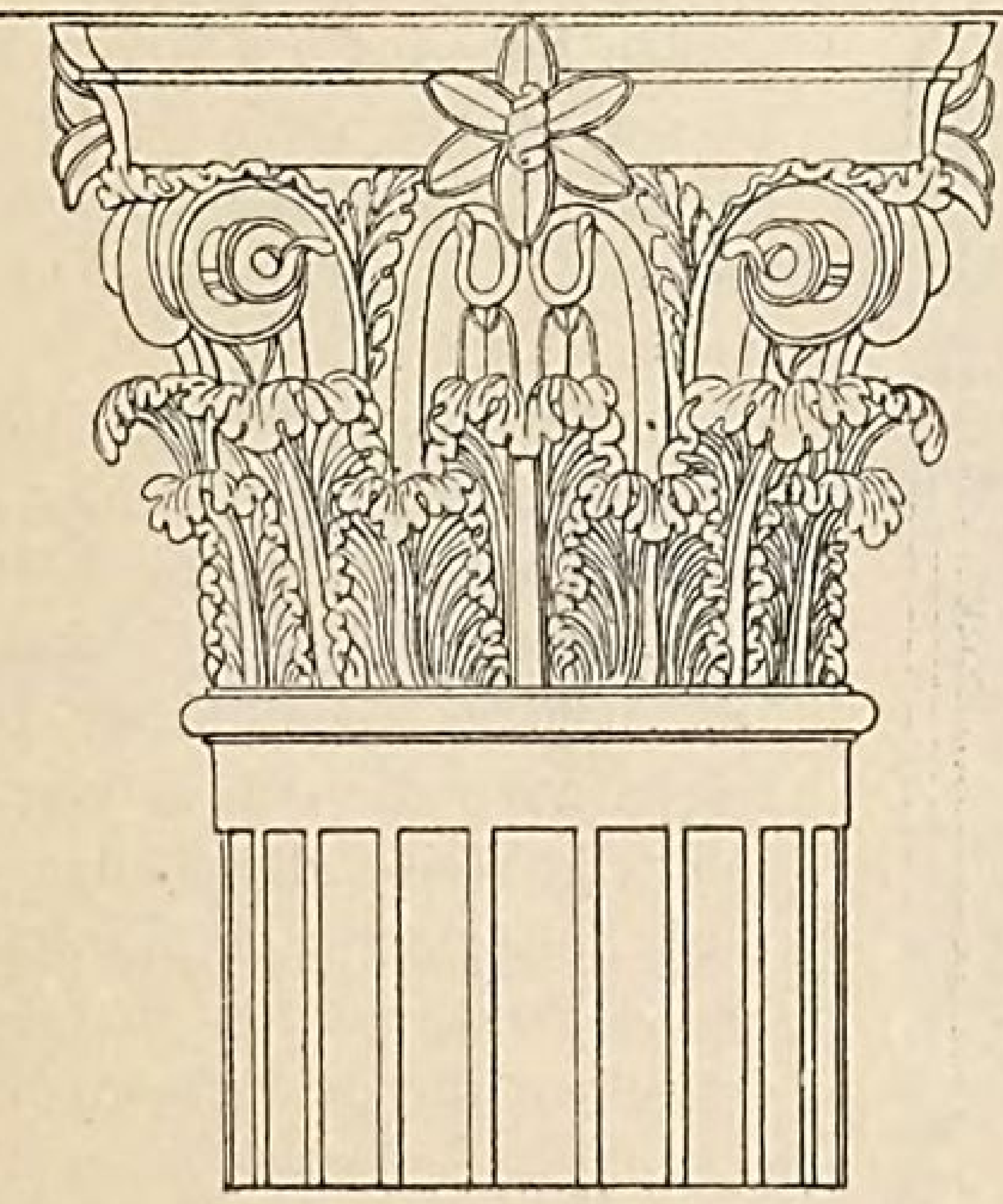


zu Rom. (Zu Seite 289).

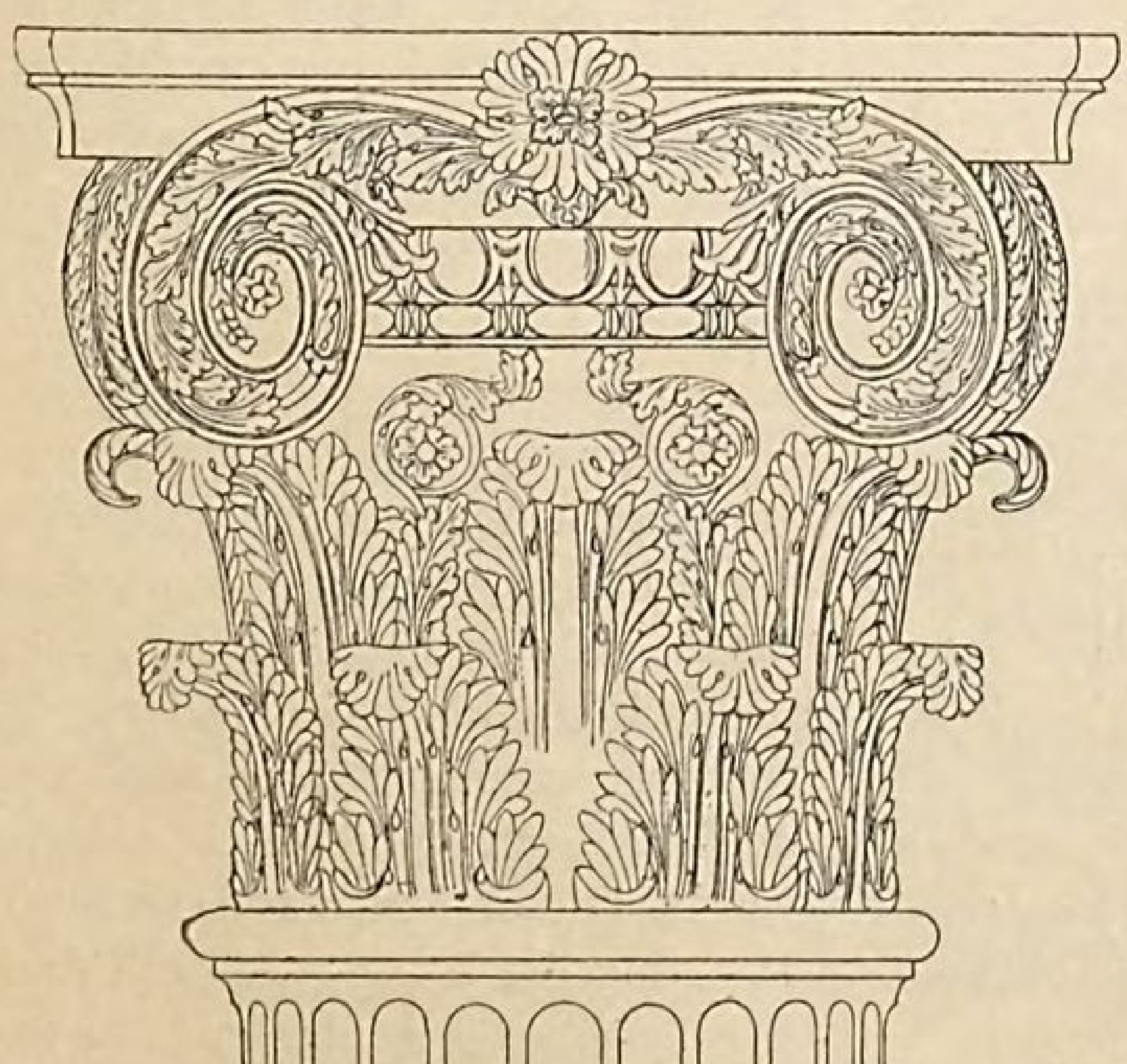


304 Vom Pantheon zu Rom. (Zu Seite 291.)





305 Vom Tempel zu Tivoli.*



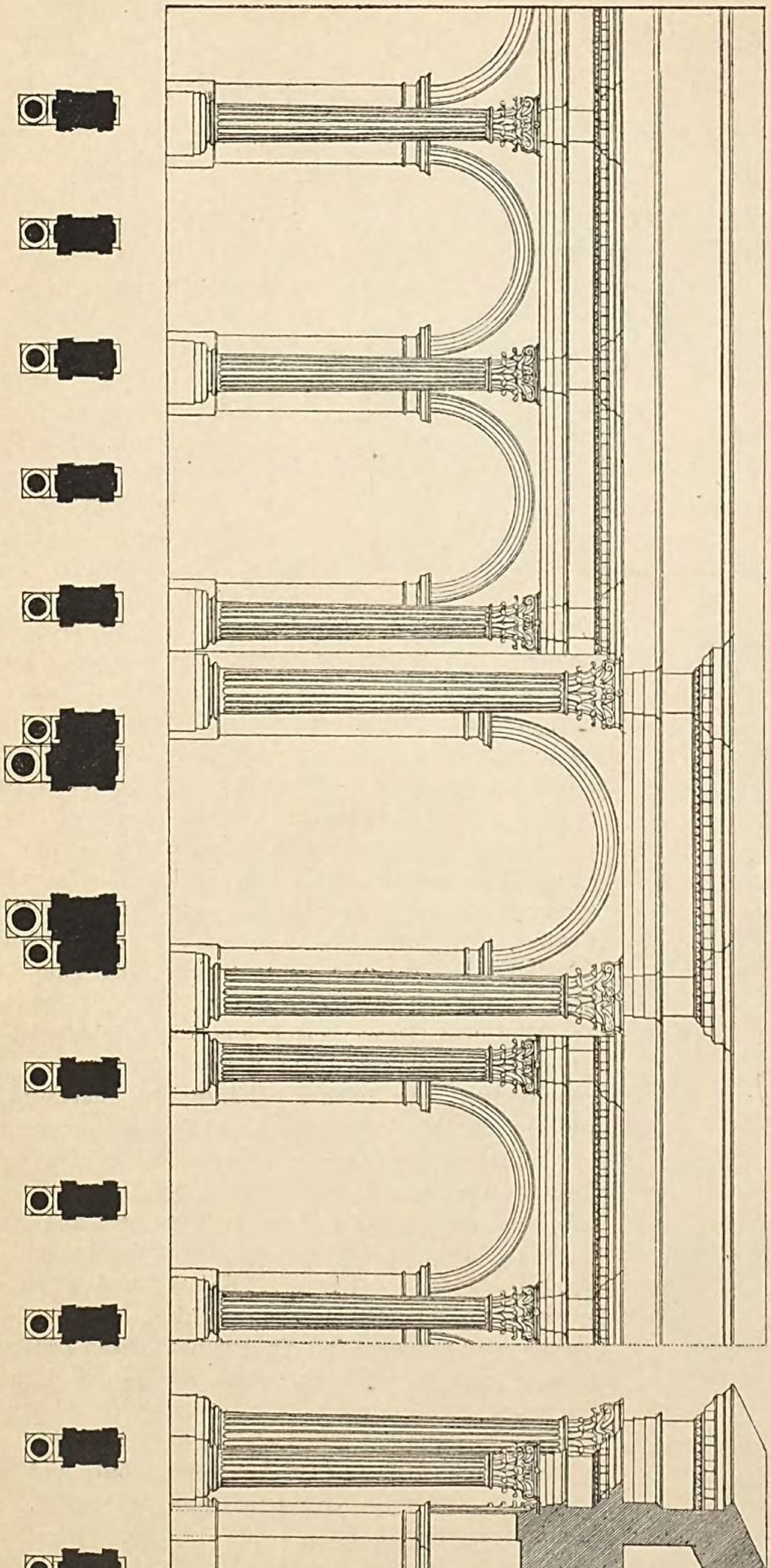
306 Kompositkapitäl.

Rosetten ausgefüllt sind. Bei glattem Fries finden wir noch freiere Bildungen, sogar solche mit Kragsteinen.

Der ionische Bau (Abb. 302 und 303 [auf Taf. IV]; vom Tempel der Fortuna; Canina t. 56. — Abb. 303 zeigt gleichzeitig die künstlerische Ausstattung des Podiums eines Tempels) schliefst sich dem griechischen enger an. Die Basis ist gewöhnlich die attische mit untergelegter Plinthe. Der Trochilus, das Hauptglied der attischen Basis, schrumpft zusammen, wie denn überhaupt alle Glieder an Kraft und Energie abnehmen. So beugt die untere Spirale des Volutengliedes nur selten nach unten aus. Die Bildung des Kapitäls mit vier Stirnen, also mit Volutengliedern auf allen vier Seiten, ist sehr beliebt. Das von Zahnschnitten getragene Geison schrumpft in seiner Höhe zu einem Nichts zusammen.

Die bei den Römern beliebteste Weise war der korinthische Bau (Abb. 304 [auf Taf. IV]; vom Pantheon; Canina t. 48. — Abb. 305; vom Tempel zu Tivoli; Canina t. 41), der sich zu seltener Pracht entfaltete. Die Basis ist entweder die attische oder eine kombinierte, die sog. korinthische, aus Plinthe, Torus, zwei Trochiloi und Torus bestehende. Der Schaft ist gewöhnlich kanneliert. Das Kapitäl ist ähnlich dem griechischen, nur reicher gebildet; die Blattform ist weicher als dort, indem nicht *acanthus spinosa*, sondern die in Italien gewöhnliche *acanthus mollis* als Vorbild diente. Auch sog. Kompositkapitäle (Abb. 306; unbekannt; Canina t. 71 A), zusammengesetzt aus einem korinthischen und darüberliegenden ionischen mit vier Voluten, werden verwendet. Epistyl und Fries entsprechen im allgemeinen dem griechischen. Das Kranzgesims wird getragen von Kragsteinen, deren Zwischenräume durch Rosetten ausgefüllt sind, und darunter liegenden Zahnschnitten. Sind letztere nicht ausgedrückt, so läuft das Glied als hoher Abacus hin zwischen dem Kyma, welches den Fries krönt, und demjenigen, welches die Kragsteine trägt (Abb. 304). Am Tempel zu Tivoli sind beide Stützen fortgelassen (Abb. 305). Im korinthischen Stil waren die Römer eben noch freier als im dorischen und ionischen.

Wie frei man mit den Formen schaltete, wie man dieselben nicht mehr zum Ausdrucke der Konstruktion, sondern rein als spielende Dekoration verwandte,



307 Von der Aqua Virgo zu Rom. (Verkröpfung des Gebälks.)

bezeugen besonders die verkröpften Gebälke und die gekuppelten Säulen. Die Verkröpfung des Gebälkes wird nötig, sobald eine Säule oder Halbsäule rein dekorativ, ohne Bestimmung als Stütze, vor den konstruktiven Baukörper gesetzt oder angelehnt wird. Damit nun die Säule nicht ganz unorganisch dasteht, mufs sie mit dem Gebälke des Baukörpers in Verbindung gebracht werden, so dafs dieses Gebälk der Säule zu Liebe rechtwinkelig vorspringen mufs (Abb. 307; von der Aqua Virgo; Canina t. 170). Häufig wurden die vorspringenden Gebälkköpfe zur Aufstellung von Statuen oder ornamentalem Schmuck benutzt. Ebenfalls rein dekorativ ist die Kuppelung der Säulen. Diese Säulen haben, einfach vor den Baukörper gesetzt oder als Halbsäulen angelehnt, konstruktiv schon absolut nichts zu tragen, die Zusammenstellung zweier Säulen mit gemeinsamer vorspringender Gebälkbedeckung somit erst recht nur einen dekorativen Zweck (Abb. 308; Bogen der Sergier zu Pola; Canina t. 186). Die beiden angeführten Beispiele zeigen auch die den Römern eigentümliche Weise, die Säulen auf aus Basis, Körper und Kapitäl bestehende Postamente zu setzen, um denselben die gewünschte Höhe zu geben.

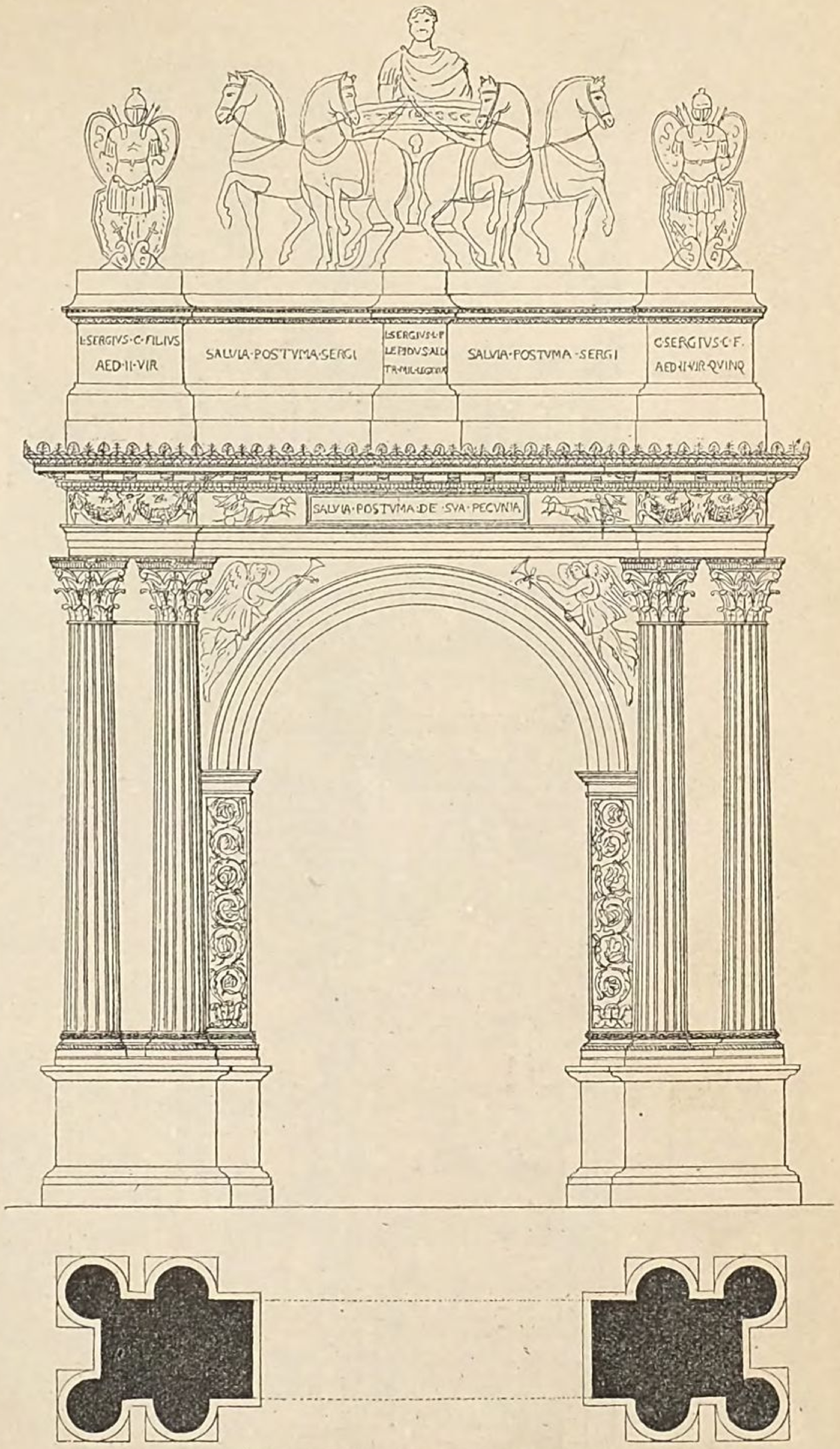
Die eigentliche Gröfse der römischen Architektur besteht aber nicht in der feinen formalen Durchbildung, sondern in der wunderbaren Lösung grofsartiger Probleme konstruktiver Art, in der genialen Disposition der Räume und der Entwickelung des Baues in den Höhendimensionen.

Die griechische Baukunst, deren vornehmlichster Gegenstand der Tempel anfangs war und immer blieb, hatte ja allerdings auch mannigfache konstruktive Schwierigkeiten zu überwinden, aber dieselben waren doch meist noch ziemlich einfacher Natur. Besonders einfach war ihre Deckung der Räume: überall finden wir dieselbe horizontal, entweder aus Stein oder bei gröfserer Spannweite

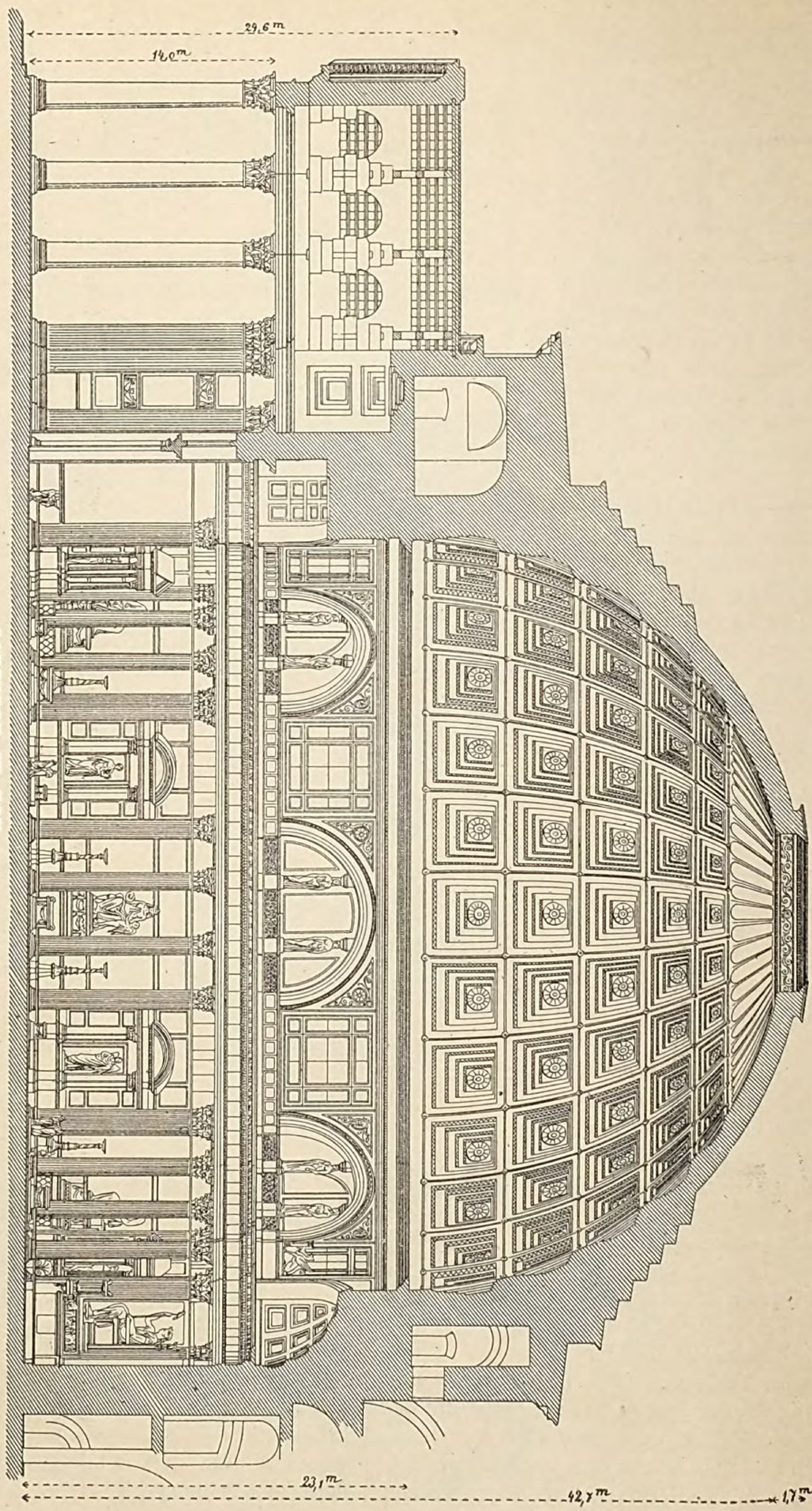
aus Holz. Die Römer überdeckten solche Räume, auch gröfsere als die Griechen je geschaffen, mit Gewölben. Die Hauptformen sind das halbkreisförmige Tonnengewölbe, welches schon die alten Italiker ausgebildet, ferner das Kreuzgewölbe, über viereckigen Räumen, welches sich aus zwei in gleicher Scheitelhöhe schneidenden Tonnengewölben zusammensetzt, und das Kuppelgewölbe, dessen hervorragendstes uns erhaltenes Beispiel die Kuppel des Pantheon zu Rom bildet (Abb. 309; Adler, Pantheon Taf. 3). Vgl. »Pantheon«.

Auch in der Raumdisposition übertreffen die Römer die Griechen. Der Tempelbau gab dazu wenig Gelegenheit: die ganze Anlage ist so denkbar einfach wie nur möglich. Die Römer fanden in ihren bedeutend ausgebildeten Profanbauten, besonders in den Anlagen der Thermen (s. Art.), mehr als genügende Gelegenheit, in der Lösung solcher Probleme ihr Geschick zu beweisen.

Schliefslich war der griechische Bau auch einer eigentlichen Höhenentwickelung nicht fähig, weil man immer an der wagerechten Epistyldeckung festhielt. Darum ist demselben der Etagenbau fast ganz fremd. Ausnahmen bilden allein die Doppelgeschosse im Innern hypäthraler Cellen und die zweigeschossigen späteren Stoen. Selbst die Theater boten den Griechen keinen Anlafs zum Etagenbau, da sie sich bei Anlage derselben immer ein durch die Natur schon vorgebildetes Terrain auswählten, während die Römer ihre Theater mitten in die Ebene setzten. Hier war für sie das Feld, mit Hilfe des Gewölbe- und Bogenbaues Grofsartiges zu leisten. Mit Hilfe des Bogens war es möglich, Spannweiten zu schliefsen, welche durch Epistylbalken zu überdecken unmöglich war. Die Bogen mit keilförmig geschnittenen Steinen sitzen auf Pfeilern auf, welche sog. »Kämpfer« in Kapitälform tragen. Dieser so konstruktiv in sich fertige Baukörper wurde dann rein dekorativ mit Stellungen von Halbsäulen oder Wandpfeilern mit darüber liegendem Gebälk geziert, und zwar ist die Reihenfolge der Stile in den Etagen immer so, dafs die dorische Ordnung als die schwerste die unterste, die ionische die zweite, die korinthische als die leichteste die oberste Etage gliedert und belebt



308 Bogen der Sergier zu Pola. (Kuppelung der Säulen.) Zu Seite 292.



PANTHEON IN ROM.
Restauration des Innern.

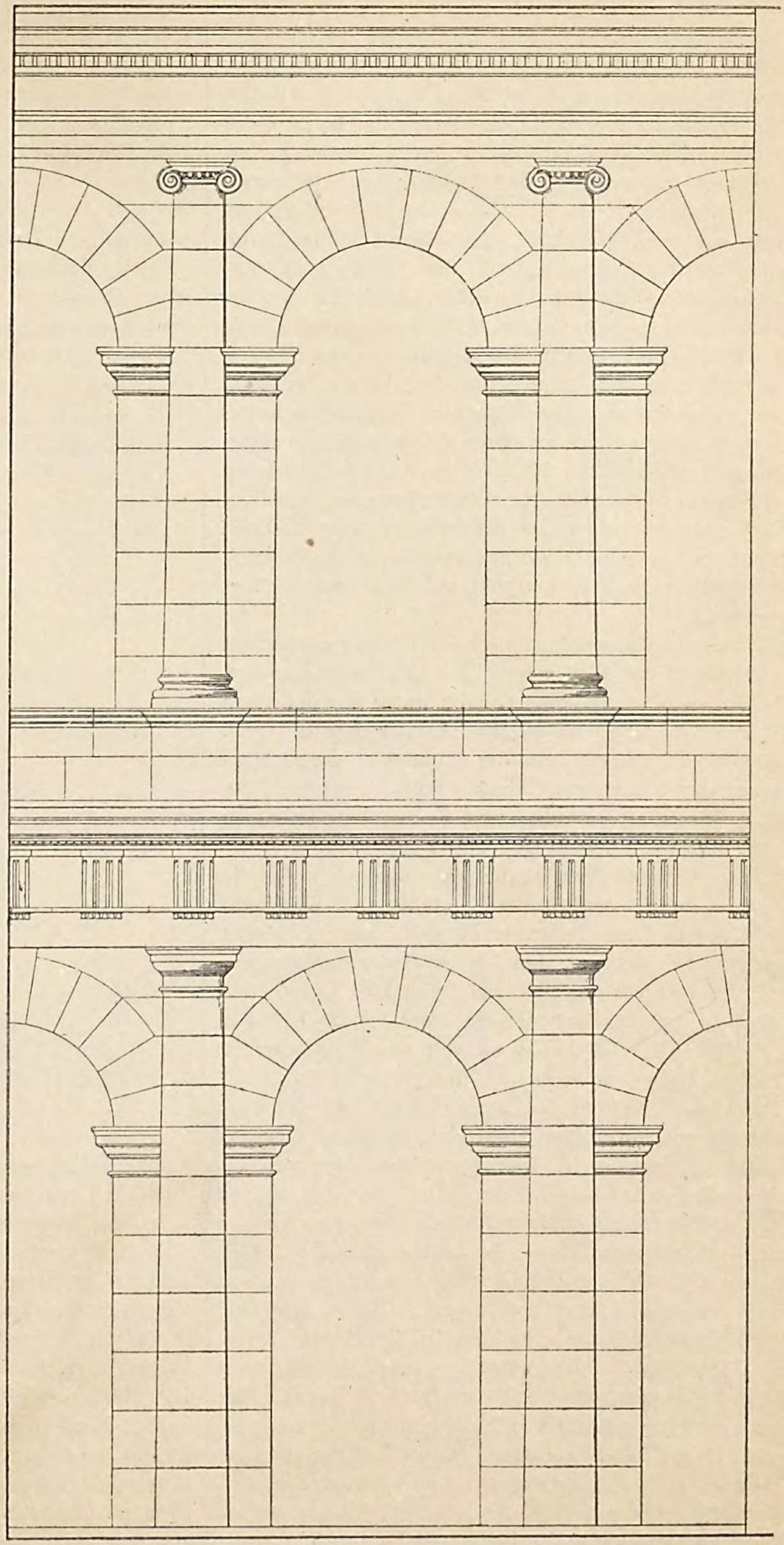
309 (Kuppelbau.) Zu Seite 293.

(Abb. 310; vom Marcellustheater; Canina t. 106. Vgl. auch Abb. 71).

Diese ganze Entwickelung, besonders die des Gewölbebaues, wäre aber unmöglich gewesen, hätten sich die Römer wie die Griechen nur des Hausteines bedient. Um zum Ziele zu gelangen, bedienten sie sich für die struktiven Teile des **Ziegelbaues**, des Hausteinbaues nur für die Verkleidung. Sie waren in der Herstellung der gebrannten Ziegel, wie des als Bindemittel gebrauchten Mörtels Meister. Auch liefs man das Mauerwerk ohne Verkleidung oder Verputz manchmal als **Rohbau** stehen und gab demselben durch verschiedene Färbung der Ziegel besonderen Reiz. Als Beispiel sei erwähnt der sog. Tempel des Deus rediculus zu Rom.

Litteratur: Lübke, Gesch. d. Architektur; Reber, Gesch. d. Bauk. im Altert.; Semper, Der Stil 2 Bde.; Bötticher, Tektonik d. Hellenen 2 Bde.; Hauser, Stillehre d. architekt. Formen d. Altert.; Krell, Gesch. des dorischen Styls. [J]

Baumkultus. Die wichtige Rolle, welche der Baum nicht blofs als Symbol, sondern auch als Bild der Gottheit in ältester Zeit bei den meisten alten Völkern und namentlich bei den Griechen spielte, erkannt und näher erforscht zu haben, ist das Verdienst K. Böttichers in seinem Werke über den Baumkultus der Hellenen, Berlin 1857. Er geht aus von der interessanten Stelle des Plinius, H. N. XII Anf., wo der Schriftsteller den Bäumen ein Seelenleben zuschreibt, sie als die ältesten Wohlthäter der Menschen preist und dann fortfährt: *Haec fuere numinum templa, priscoque ritu simplicia rura etiamnunc deo praecellentem arborem dicant, nec magis auro fulgentia atque ebore simulacra quam lucos et in iis silentia ipsa adoramus. Arborum genera numinibus suis dicata perpetuo servantur, ut Jovi*



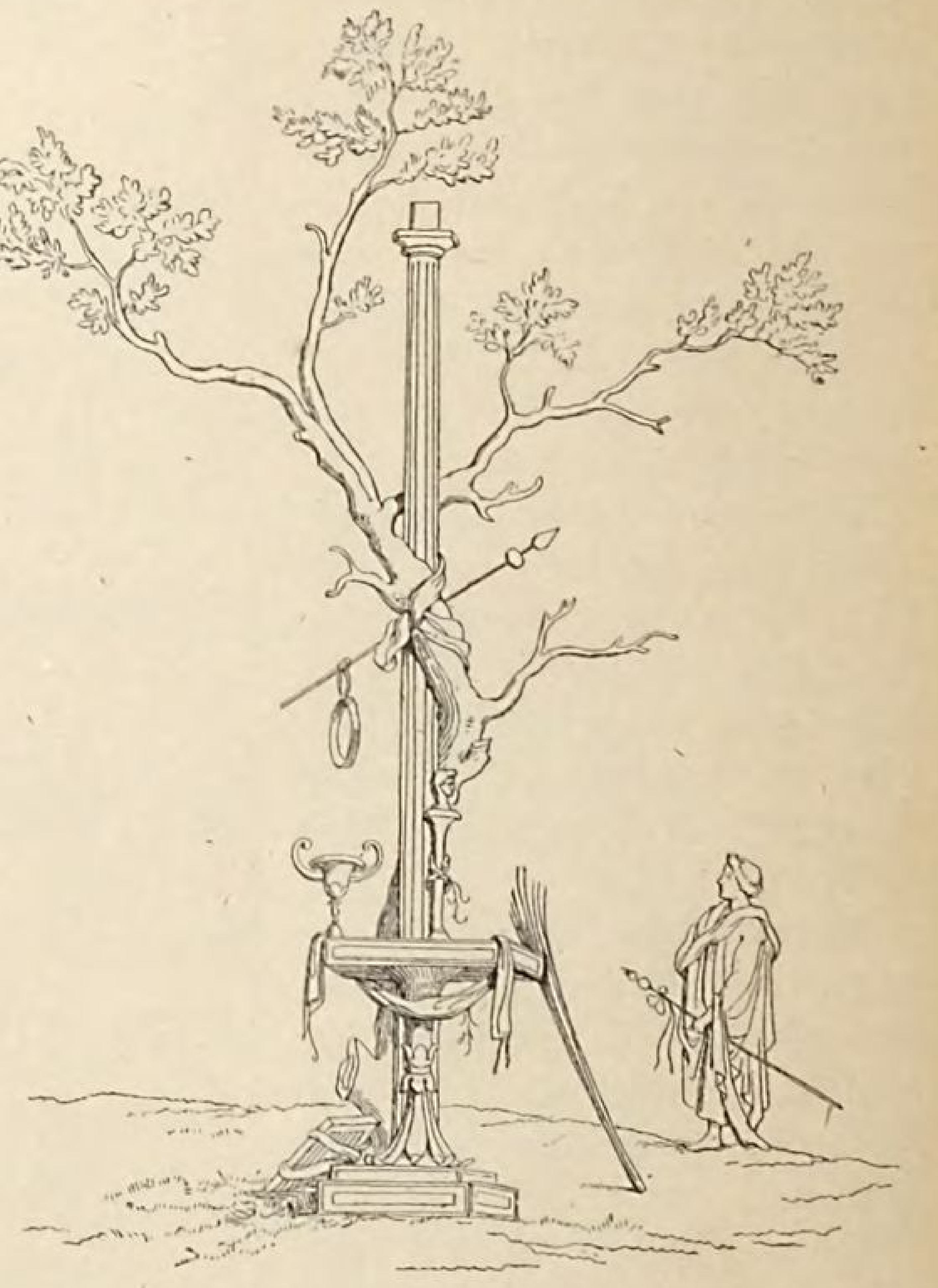
310 Vom Marcellustheater zu Rom. (Etagenbau.)

aesculus, Apollini laurus, Minervae olea, Veneri myrtus, Herculi populus. Vgl. Phaedr. fab. III, 17; Lucian. sacrif. 10. Bekanntlich ist die Eiche dem Zeus, der Lorbeer dem Apollon, der Ölbaum der Athene, die Myrte der Aphrodite, die Fichte der Kybele, die Pappel dem Herakles bis in die spätesten Zeiten geheiligt gewesen. Wie bei den alten Germanen und Römern (s. Preller, Röm. Myth. S. 98 ff.), so bildeten in Griechenland wohl überall heilige Haine die ältesten Tempelbezirke; die Dryaden, Baumnymphen (μελίαι, ἁμαδρυάδες), sind die letzten sprechenden Reste uralter Volksanschauung. Nach Paus. II, 2, 7 befahl das delphische Orakel den Korinthiern, den Baum, von dem herab Pentheus die Mainaden auf dem Kithairon beobachtet hatte, dem Dionysos gleich zu ehren (τὸ δένδρον ἐκεῖνο ἴσα τῷ θεῷ σέβειν). Zu Kränzen und für Schmückung der Opfer des Gottes, wie zum Verbrennen derselben bedurfte man stets des bestimmten, ihm heiligen Baumes, ja ganzer Haine, welche deshalb auch regelmäfsig zu den Tempeln gehören und gepflegt werden.

Viele Götter werden unter ihren heiligen Bäumen geboren, meist nach versteckten Lokalsagen; am bekanntesten ist Apollons Geburt unter der delischen Palme; Adonis wird sogar aus der Myrte (Ovid. Met. X, 495), Attis aus der Mandel geboren; Hera zeugt durch Berührung einer Pflanze den Ares (Ovid. Fast. V, 255). Romulus und Remus wurden unter dem ruminalischen Feigenbaume gefunden.

Aber die heiligen Bäume werden auch unter die Götter selbst gezählt, wie direkt und allgemein wenigstens Leon Isaur. p. 82 sagt: καὶ τὰ δένδρα εἰς θεοὺς ἐνομίζοντο. Der heilige Baum der Demeter gilt für die Göttin selbst bei Ovid. Met. 8, 755; der Myrtenbaum für Artemis bei Paus. III, 22, 12. Bei Sil. Ital. VI, 691 heifst es von der dodonäischen Eiche: *arbor numen habet coliturque tepentibus aris;* er ist also Sitz und Wohnung des Gottes und wird ebenso wie unzählige Male das Kultusbild selbst mit ihm identifiziert. Dies ergibt sich auch aus der Bezeichnung bei Steph. Byz. s. Δωδώνη· Ζεὺς φηγός; die Myrtenzweige, welche die Eingeweihten tragen, heifsen geradezu Βάκχος bei Schol. Ar. Equ. 408. Einen Ζεὺς ἔνδενδρος gab es bei den Rhodiern, bei den Böotiern Διόνυσος ἔνδενδρος; Ἑλένη δενδρῖτις ist Helena im Baume; anderes bei Overbeck, Sächs. Ber. 1864, 130 ff. So werden denn auch den Bäumen Opfer gebracht, was z. B. noch Ovid Met. 8, 724 bei der Verwandlung von Philemon und Baucis angibt: *et qui coluere coluntur.* Die heilige Platane der Helena bei Sparta fordert von dem Vorübergehenden Verehrung (Theocr. 18, 46: σέβου μ', Ἑλένας φυτὸν εἰμί). Aiakos küfst die heilige Eiche des Zeus auf Aigina (Ovid. Met. VII, 631). Durch solche Adorationsküsse waren an dem ehernen Heraklesbilde in Akragas die Lippen und das Kinn ganz stumpf geworden, Cic. Verr. IV, 43, 94.

Zeichen der Weihung an Bäume sind gewöhnlich Binden *(vittae, taeniae)*; weiter Kränze, Votivgaben und Aufschrifttäfelchen. Häufig finden sich Bäume mit dionysischen Attributen, Krotalen, Tympanen und Doppelflöte geschmückt; so in der Abb. 311 (nach Bötticher N. 12) aus einem pompejanischen Gemälde, welches wahrscheinlich das eheliche Schlafgemach zierte: »Unter dem heiligen Myrtenbaume der Aphrodite steht der Altar mit dem goldenen Hermenbilde des Priapos, der hier wie so sehr oft nicht in einem obscönen Sinne



311 Heiliger Myrtenbaum.

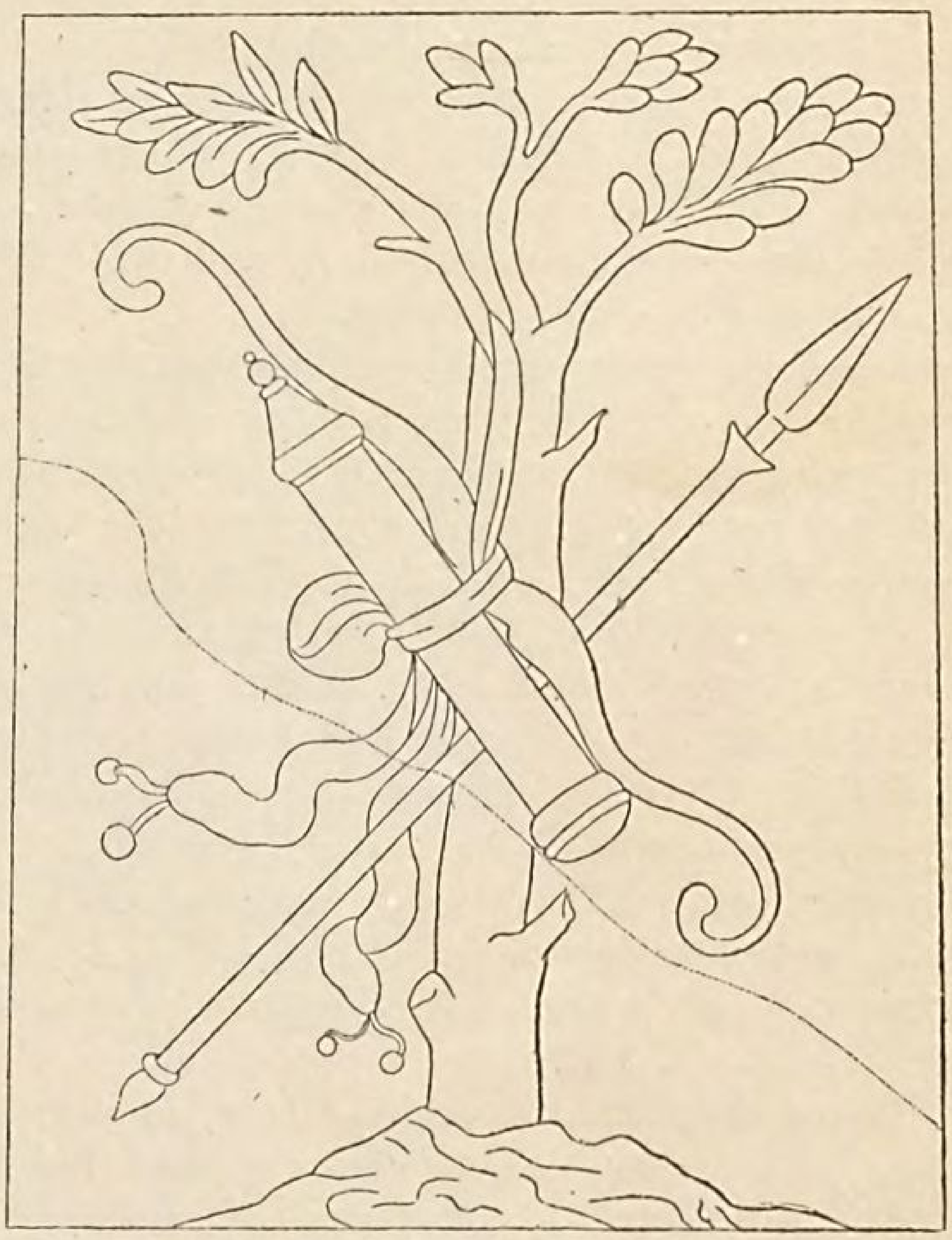
zu fassen ist, sondern vielmehr als Apotrapaion des Obscönen und Entweihenden, wie am Vestaherde zu Rom, am Halsschmucke der Mädchen und Knaben; oder als Schirmer vor neidischen Gelüsten am Wagen des Triumphators; oder als Bewahrer des reinen irdischen Glückes und Segens neben den Bildern des Alexander und Ptolemäos, wo Priapos der Arete beigesellt erschien (Bötticher, Tektonik S. 242, 334).« Die Myrte ist mit der stützenden Säule durch eine heilige Binde nebst Thyrsosstab und Tympanon verknüpft, auf dem Tische noch der dionysische Kantharos, daran gelehnt der Sprengwedel, unten eine Syrinx. (Die ganze umgebende Scene der Amorenspiele ist hier weggelassen.) — Ein Marmorrelief in Paris (Abb. 312, hier nach Bötticher Fig. 13) zeigt den uralten, halb abgestorbenen Baum (Eiche oder

Platane?) mit Cymbeln behangen, daneben einen Altar. Eine verschleierte Matrone und der Diener hinter ihr nahen beide mit der Geberde der *adoratio* (s. »Gebet«); ein Knabe führt das Opferlamm, eine Dienerin hinter dem Altare trägt in dem Korbe auf dem Kopfe Gaben und Opfergerät. Die heilige Eiche im Demeterhain wird geschmückt Ovid. Met. VIII, 744. Täfelchen im Haine von Aricia Ovid. Fast. III, 267. — Auf Reliefs der Kybele erscheint oft die heilige Fichte des Attis mit Cymbeln, Opferschalen, Syrinx und Sieb behangen. Vgl. Anth. Pal. VI, 234. Weihungen an einen dem Faunus heiligen Ölbaum erwähnt Vergil. Aen. XII, 766. Man weihte die Erstlinge der Früchte, Stücke der Jagdbeute, z. B. Hirschköpfe, Schol. Arist. Plut. 943, Felle, auch Jagdwaffen, wie die Epigramme zeigen, z. B. Paul. Silent. epigr. 47; Leon. Tarent. 34, 2; Anth. Pal. VI, 9, 57. Man weihte endlich auch Siegestrophäen an Bäume, welche dabei oft ganz die Stelle der Götter vertreten, wenn ihnen der Waffenschmuck angehängt ist. Daher sagt Tertull. Apolog. 16: *Sed et Victorias adoratis quum in tropaeis cruces* (d. i. Bäume, vgl. Liv. I, 26) *intestina sint tropaeorum.* Verg. Aen. X, 423. Die Trophäen galten bekanntlich für heilig und doch bildeten die aufgehängten Waffen nur den Schmuck für den natürlichen oder künstlichen Baumstamm. Ein bildliches Beispiel s. unter »Athena« S. 211 Abb. 165. Vgl. Eur. Phoen. 126 c. schol. 609. Heracl. 937 βρέτας Διὸς τροπαίου καλλίνικον στῆσαι; also ist der Baum ein Bild des Zeus. Liv. I, 10 wird die Beute *(spolia opima)* dem Jupiter Feretrius an eine heilige Eiche gehängt. Ein mit Waffenbeute behangener Baum bei Bötticher Fig. 63, Marmorrelief in Athen. — Besonders häufig werden Puppenbildchen, Masken und *oscilla*, d. h. in einer Schlinge schwebende Figuren aufgehängt; Serv. Verg. Georg. II, 389: *et arboribus laqueos pensiles illigare, in quibus se huc illuc ferrent, quos laqueos oscilla vocaverunt;* Macrob. Sat. I, 7, 11: *oscilla ad humanam effigiem arte simulata.* Bildliches Beispiel gibt der Pariser Onyxbecher, welcher in »Dionysos« abgebildet wird. Bötticher ist geneigt, diese Figürchen und Masken als den späteren Ersatz für die uralten Menschenopfer zu fassen, deren Darbringung für Bäume als Behausungen der Gottheit er voraussetzt und z. B. durch die an einem Baume neben dem Altar aufgehängten Menschenköpfe im Kult der taurischen Artemis auf einem Sarkophagrelief (s. »Iphigeneia«) bestätigt findet. (Nach Sophokles hing Oinomaos dem Ares, nach Späteren Antäos dem Poseidon die Köpfe der geopferten Männer an den Tempeln auf, Schol. Pind. Ol. I, 114; Philost. iun. 10.)



312 Heilige Platane. (Zu Seite 296.)

Ferner werden Bäume geradezu öfters durch Bekleidung in anthropomorphische Bilder umgewandelt.



313 Lorbeer, der Artemis geweiht.

Bildwerke erlauben uns, besonders bei ländlichen Dionysos-Idolen, dies deutlich nachzuweisen; dem mit Kleidern behangenen Baumstamme wird zunächst nur ein Kopf aufgesetzt, während die Blütenzweige ihn noch bekrönen, Bötticher Fig. 44. Fallen letztere fort, so wird das armlose Götterbild mit Epheugewinden ausgeschmückt, wie dies an unserer Abbildung unter »Dionysos« Anf. zu sehen ist.

Eine einfachere Wendung im gleichen Sinne ist die Ausschmückung des Baumes mit den blofsen Attributen der Gottheit. So auf dem Relief einer dreiseitigen Basis (Abb. 313, nach Gerhards Ant. Bildw. Taf. 83, 1), welches einen der Artemis geweihten Baum mit ihren Attributen: Bogen, Köcher und Jagdspiefs ausgestattet darstellt. Die beiden andern Seiten zeigen einen Altar, an dem ein Hirsch aufspringt, und eine mit Hirschgeweih bekrönte Spitzsäule.

Nachdem Bötticher eine Anzahl von besonders berühmten heiligen Bäumen und die ihnen gezollte Verehrung besprochen: z. B. den Ölbaum der Athena Polias, die Terebinthe zu Mamre (1 Mos. 18, 4, 8), die dodonäische Eiche, die Platane zu Aulis und die der Achämeniden (Herod. VII, 27), den Weinstock auf Moriah (Tac. Hist. V, 5), den Feigenbaum des Navius (Plin. XV, 20), die Eiche des Jupiter Feretrius, behandelt er die Aufstellung von Götterbildern in und an den Bäumen und die Einfassung der Bäume mit Mauern (wie ein *puteal*), sowie ihre Einschliefsung in ein *sacellum* oder eine Kapelle *(aedicula)*, was sich oft auf pompejanischen Landschaftsbildern findet. Ganz wie später das Haus des Gottes, so wird auch der Baum von der Schlange behütet, welche in hervorragender Weise am Hesperidenbaume (s. »Hesperiden«), beim kolchischen Vlies (s. »Argonauten« S. 122), beim Ölbaume auf der athenischen Akropolis und in der Homerischen Erzählung von der Platane in Aulis (B 303—320) erscheint.

Aus der Anerkennung des Baumes als Sitz (ἕδος) der Gottheit entwickelte sich ganz natürlich der Gebrauch, zunächst anikonische Kultusobjekte aus dem heiligen Holze herzustellen, also die Pfähle, Klötze, Bretter; dann auch ikonische Bilder (ξόανα); s. Art. »Götterbilder«. — Endlich ist auch die Verwandlung von Sterblichen in Bäume eine Art der Vergötterung; so Philemon und Baucis bei Ovid. Met. VIII, 620, 722. Empedokles sagte in betreff der Seelenwanderung, der beste Übergang für den Menschen sei ein Löwe zu werden, wenn die Bestimmung seine Seele in ein Tier führe, ein Lorbeerbaum, wenn er in einen Baum aufgenommen werden solle, Aelian. H. An. XII, 7.

Spuren des Baumkultus hat Bötticher auch bei allen orientalischen Völkern nachgewiesen. Bei den Hebräern spielt eine Hauptrolle die Terebinthe (Steineiche in der Übersetzung): Richter 6, 11 ff., 9, 6; 1 Mos. 35, 4, 8; Josua 24, 26. Die Debbora-Palme Richter 4, 5.

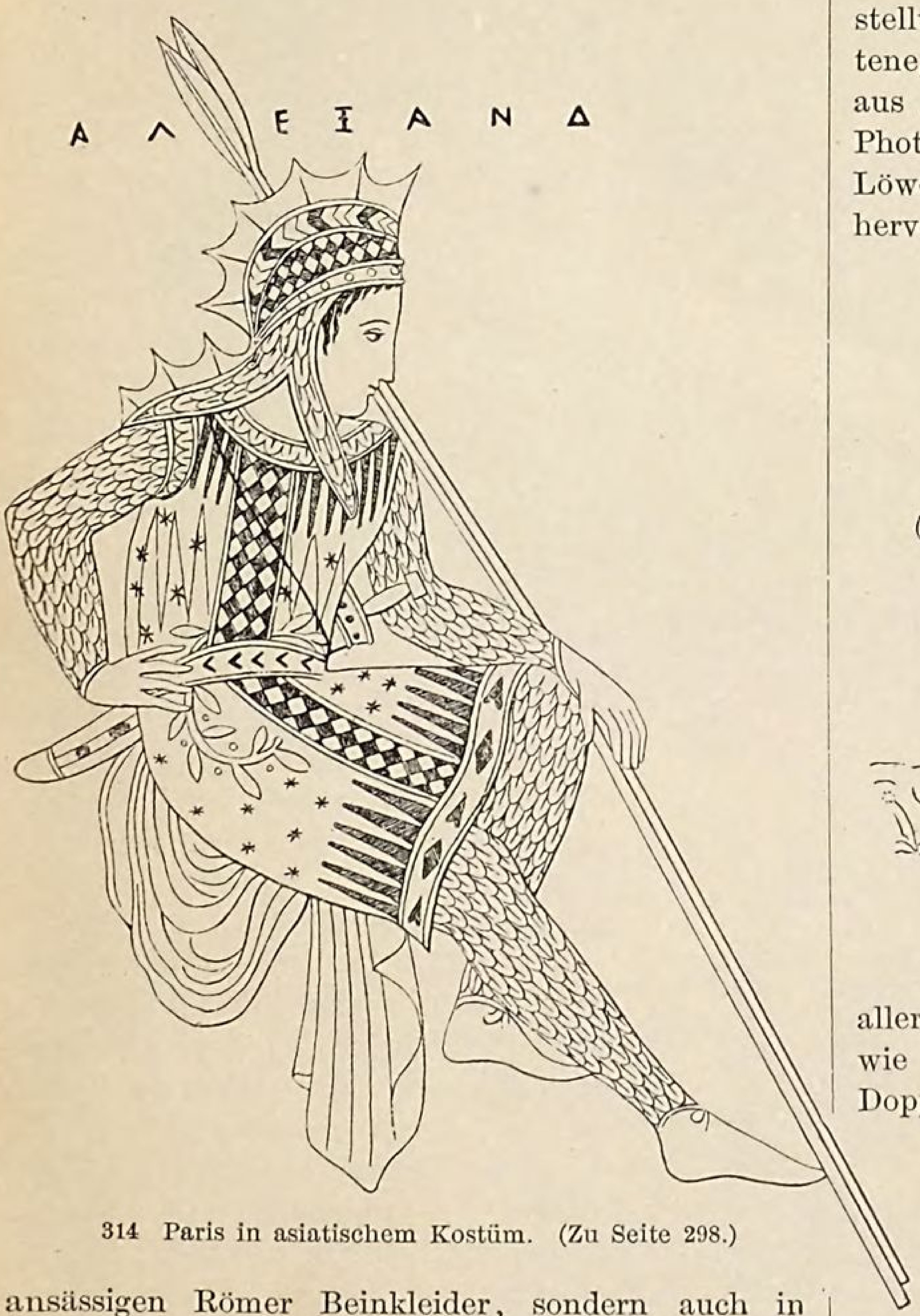
Auf heidnischen Baumkultus direkt geht die Weisung, die Haine der palästinischen Eingebornen auszuroden, 2 Mos. 34, 13; vgl. 1 Kön. 14, 15, 23. 2 Kön. 16, 4; 21, 7. Jesaias 1, 29; 54, 7. Jeremias 3, 13. Hosea 4, 12, 13. Die Kelten verehrten als höchsten Gott eine hohe Eiche (Max. Tyr. diss. 38: Κέλτοι σέβουσι μὲν Δία· ἄγαλμα δὲ Διὸς Κελτικὸν ὑψηλὴ δρῦς). Davon will sogar Plin. XVI, 95 den Namen der Druiden (δρῦς) ableiten. Die Germanen hatten heilige Haine *(lucos et nemora consecrabant)*, von denen Tacitus an bekannten Stellen spricht.

Der Baumkultus war in Griechenland und Rom bis in die letzten Zeiten des Heidentums im Schwange, vorzugsweise natürlich bei dem Landvolke. Wie schwierig seine Ausrottung war, bezeugen die Edikte des Theodosius (Cod. Theod. 16, 10, 12) und Libanius II p. 167, welcher »gegen die Zerstörungen fanatischer Mönche« eine Fürbitte an den Kaiser richtete. Auch Kirchenväter und Konzilien eiferten gegen die Verehrung der Bäume und Haine, wie der Steine und Quellen, denen man Gelübde ausrichtete. Aber noch der Longobarde Luitprand (bei Paulus Diakonus) mufste das Gebot der Vernichtung heiliger Bäume mit der schärfsten Strafe für Nachsichtige belegen, und in Germanien legte Bonifacius persönlich Hand an beim Umhauen der Donar-Eiche. [Bm]

Baumwolle ist den Alten vermutlich zuerst durch die Expedition Alexanders d. Gr. bekannt geworden, den Römern wahrscheinlich erst durch die asiatischen Feldzüge, etwa seit 190 v. Chr., wenn auch baumwollene Gewebe vereinzelt schon früher durch den Handel nach Europa gekommen sein mögen. Der eigentliche Name ist, entsprechend dem unsrigen, ἔριον ἀπὸ ξύλου, *lana arborea;* von der in der Heimat der Baumwolle, Indien, gebräuchlichen Benennung kommt die Bezeichnung κάρπασος, *carbasus* her, welche jedoch sehr bald eine weitere Bedeutung erhalten hat und nicht blofs feine Leinwand, sondern sogar Leinwand überhaupt oder beliebige andere feine Stoffe bezeichnet. Vgl. über Namen und Verbreitung die bei Marquardt, Privatleben d. Römer S. 470 mitgeteilte Litteratur. [Bl]

Beinkleider (ἀναξυρίδες, *braccae*) sind der griechischen und römischen Tracht ursprünglich fremd, hingegen auf Kunstwerken häufig bei Darstellungen orientalischer und nordischer Völkerschaften zu finden. Schon die Troer werden oft so dargestellt; daher gibt die Kunst auch dem Paris, sobald sie denselben in die reiche medische Tracht kleidet, neben den enganliegenden Ärmeln in der Regel auch die gleichfalls enganliegenden Beinkleider; vgl. Abb. 314, von einem die drei Göttinnen vor Paris darstellenden Vasenbilde, nach Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. C. Ebenso erscheinen die Amazonen (doch nur in der Vasenmalerei), und in den historischen Darstellungen vornehmlich die Perser (man vergleiche die sog. Darius-Vase, die Perserfiguren aus dem Weihgeschenk des Attalus auf der Akropolis, das Mosaik der Alexanderschlacht u. a. m.). Auch die in den Funden der Krim häufigen Abbildungen skythischer Völkerschaften zeigen dieselben mit Beinkleidern versehen, die jedoch im Gegensatz zu den enganliegenden Hosen der Perser faltig und in der Regel um die Knöchel zugebunden sind; vgl. Abb. 315, welche einen seinen Bogen spannenden Skythen vorstellt, nach Antiqu. du Bosph. Cimmérien pl. 33 (von einer Vase aus Elektrum). Über die fein ausgenähten Beinkleider sind hier die Stiefel gezogen und diese oberhalb des Knöchels zugebunden. Ähnlich sind die Barbaren auf der Trajanssäule und die dakischen Gefangenen römischer Triumphbogen gekleidet. Auch bei den Kelten waren die Beinkleider

verbreitet, obgleich die Kunstwerke die Gallier in der Regel ohne solche zeigen; das spätere Gallia Narbonensis wurde sogar längere Zeit danach *Gallia braccata* genannt (Plin. III, 31). Indes nahmen die Römer später, als sie durch die Feldzüge gegen die Barbaren genötigt waren, sich gegen das kalte Klima des Nordens zu schützen, vielfach diese ursprünglich arg verspottete Tracht von jenen an; und zur Zeit der barbarischen Kaiser trugen nicht blofs die in Germanien, Gallien, Britannien u. s. w.



314 Paris in asiatischem Kostüm. (Zu Seite 298.)

ansässigen Römer Beinkleider, sondern auch in Italien selbst hatten sie sich einzubürgern begonnen, obgleich wenigstens für Rom selbst der Kaiser Honorius ein eigenes Verbot gegen das Tragen von Beinkleidern erliefs. Hingegen war es bereits zur republikanischen Zeit üblich, dafs schwächlichere Leute, namentlich Kranke, sich Binden, *fasciae,* um die Beine wickelten *(fasciae crurales).* Vgl. Quint. XI, 3, 144: *palliolum sicut fascias, quibus crura vestiuntur, et focalia et aurium ligamenta sola excusare potest valetudo.* S. Becker-Göll, Gallus III, 225. [Bl]

Bellerophon. Der ausländische und in Korinth angesiedelte Sonnengott Bellerophon, ein Verwandter des Perseus, ist schon früh zum romanhaften Mythenheros herabgesunken, wie die Erzählung bei Homer Z 155 ff. zeigt. Auch als solcher hat er nur einen zweiten Rang behaupten können und tritt in der Kunst mehr durch die beiden Wundertiere, das Flügelrofs Pegasos und die Chimära, als durch seine Person hervor. Die Korinther, Sikyonier und die libyschen Städte, denen er Nationalheld war, haben auf ihren Münzen als Stadtwappen die Chimära und den Pegasos, seltener den kämpfenden Bellerophon, Ann. Inst. II, 336; Preller, Griech. Myth. 2, 80 N. 2.

Die Chimära in klassisch monumentaler Darstellung zeigt die grofse, bisher für etruskisch gehaltene, nach Brunn aber durchaus griechische Bronze aus Arretium, jetzt in Florenz, welche wir nach Photographie geben (Abb. 316). Dem vollkommenen Löwen wächst mitten aus dem Rücken die Ziege hervor; diesen Übergang hat die griechische Plastik



315 Scythe aus der Krim. (Zu Seite 298.)

allerdings nicht so schön zu vermitteln vermocht, wie bei den Kentauren, der Sphinx und andern Doppelgestalten. Der abgebrochene und falsch hergestellte Schwanz wird in einen Schlangenkopf ausgelaufen sein, wie sonst mehrfach.

Besser ist den Künstlern der Pegasos gelungen, dessen anmutende Gestalt daher in pompejanischen Gemälden oft als blofse Dekoration verwandt wird. Pegasos wird stets als geflügeltes Rofs dargestellt; nur auf zweien der ältesten erhaltenen Denkmäler, der gleich zu erwähnenden Terrakotte und einer selinuntischen Metope mit der Enthauptung der Gorgo, aus deren Blute Pegasos entspringt (s. Abbildung unter »Bildhauerkunst, archaische«), ist von den Flügeln, die sonst meist sehr grofs gebildet werden, nichts bemerkbar. Geflügelte Pferde finden sich aufserdem nicht selten, z. B. auf dem Kameo mit der Apotheose des Augustus (s. unter »Steinschneidekunst«) Mit Chimära verbunden kommt Pegasos als Zierrat auf Vasen vor.

Die den Mythus angehenden übrigen Denkmäler (etwa 80) hat Engelmann in Ann. Inst. 1874, 1—37 verzeichnet. Wir geben danach die Übersicht der Hauptkategorien.

1. Die Bändigung des Pegasos findet sich auf Reliefs, Bronzen, Terrakotten und der Münze der *gens Tadia* (abgeb. Millin, Gal. myth. 106, 390) mit Anspielung darauf, dafs ein Glied dieser Familie als *decemvir* die Angelegenheiten von Korinth ordnete, nach 146 v. Chr.



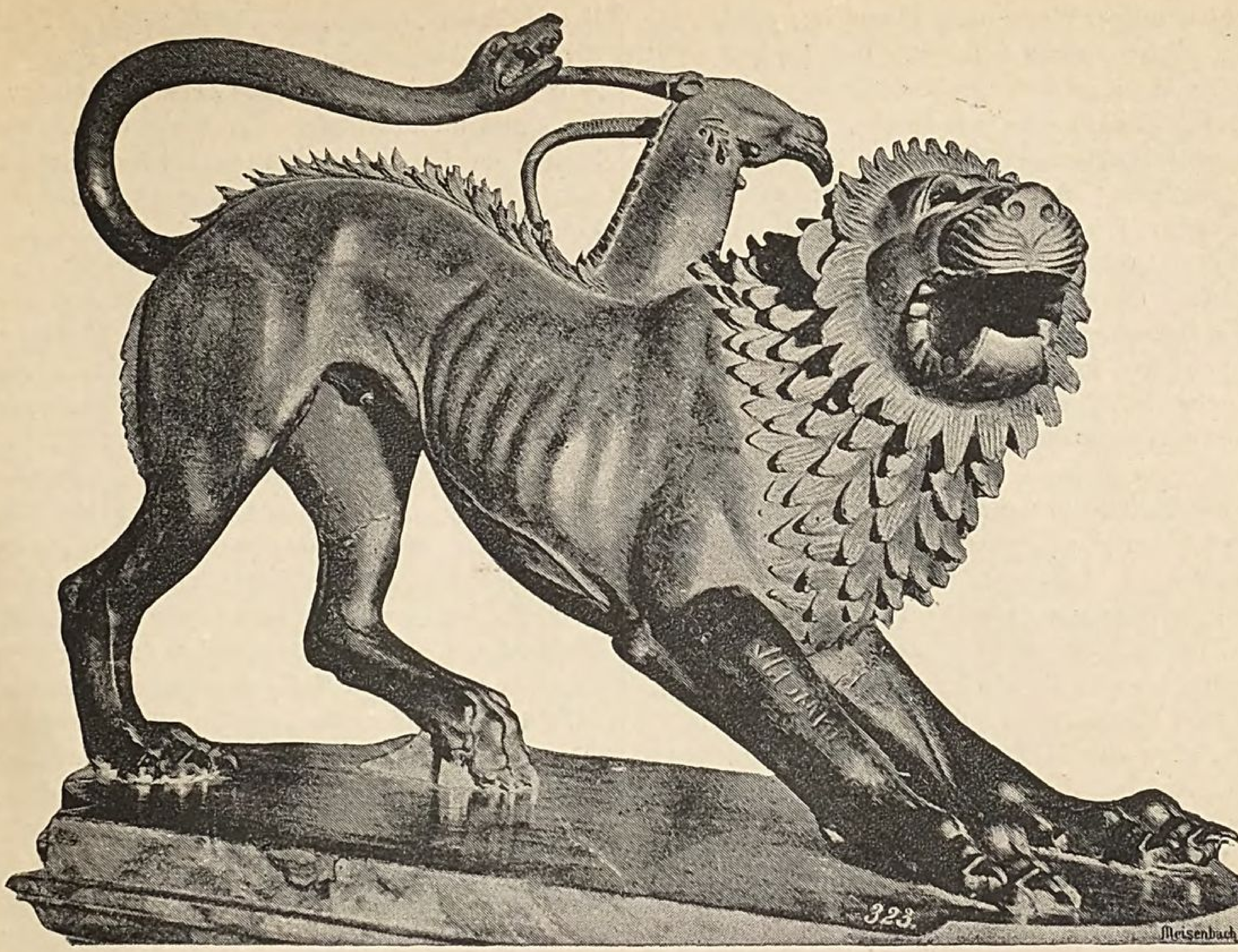
317 Pegasus wird getränkt.

2. Bellerophon Abschied nehmend von Proitos; auf Vasen häufig. Zuweilen bietet Stheneboia (wie sie statt Antaia heifst) den Abschiedstrunk, oder Proitos überreicht den Brief. Auf einem etruskischen Spiegel mit der Scene (Mon. Inst. VI, 29, 1) heifst der Alte Oinomavos, der Held Melerpanta das Rofs Ario.

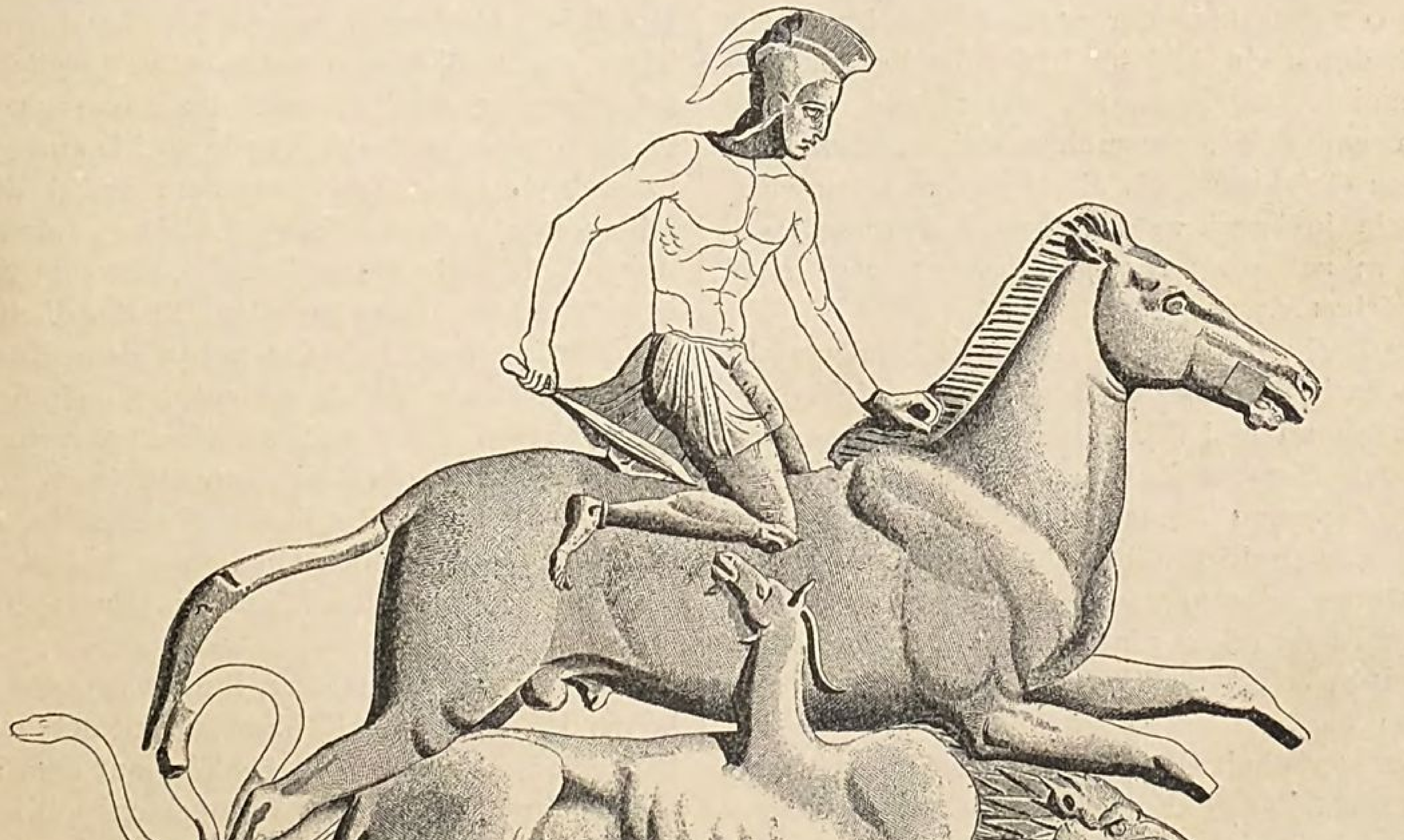
3. Bellerophon auf dem Pegasos in den Kampf reitend, den Reisehut im Nacken, oder nebenher gehend. Hierher gehört auch wohl das schöne Relief aus Palast Spada (Abb. 317, nach E. Braun, Antike Basreliefs Taf. I), auf dem das Flügelrofs getränkt wird. Es besteht kein Hindernis, anzunehmen, dafs die Scene an der Quelle Hippokrene am Helikon sei, welche nach Strab. 379 und Paus. 9, 31, 3 das Rofs durch seinen Hufschlag erschlossen haben sollte. (Doch mufs dabei bemerkt werden, dafs Pegasos zum Dichterrofs erst im 15. Jahrh. durch den Orlando inamorato des Bojardo gemacht worden ist [s. Lenz im Neuen deutschen Merkur 1796 S. 263], und das Altertum hiervon so wenig weifs, wie von Wielands »Hippogryphen zum Ritt ins alte romantische Land«.)

Dagegen könnte man annehmen, dafs in dem gezäumten Pegasos hier angespielt sei auf die von Pind. Ol. 13, 60 ff. schön erzählte Sage von der Zäumung des Rosses nach der Belehrung durch Athena Hippia oder Chalinitis in Korinth, s. auch Paus. II, 4, 1. Der Herausgeber E. Braun jedoch findet dazu »das ganze Behaben des Helden unpassend, welcher sorglos und in vollkommener Ruhe neben seinem Rosse dasteht, mit dem er bereits zu inniger Vertrautheit verbunden erscheint«. Derselbe bemerkt weiter: »Das lechzende Tier erscheint in voller Natürlichkeit; indem es den Vorderfufs anzieht, um das Vorstrecken des Kopfes zu erleichtern, sucht es auch durch eine zwanglose Stellung des Hinterteiles alle diesem Akt widerstrebenden Muskelpartien möglichst zu entlasten. Es gibt wohl schönere und edlere Darstellungen der Rofsnatur; eine natürlichere läfst sich kaum denken.« Weiter preist derselbe mit Recht das hohe Stilgefühl auch in dieser Alltagsscene.

4. Die Bekämpfung der Chimära ist als Marmorrelief in Lykien gefunden; eine von Melos stammende Terrakotte im britischen Museum (wir geben sie in Abb. 318 nach Millingen, Uned. Mon. II, 3) gehört zu den interessantesten Denkmälern alten Stiles. Man vergleiche das damit zusammen gefundene Seitenstück unter »Perseus«. Der Held ist mit Helm, Panzer und Beinschienen gerüstet; seine Linke liegt auf dem Halse des dahinsprengenden Rosses, welches



316 Chimära von Arezzo. (Zu Seite 299.)



318 Bellerophon und die Chimära. (Zu Seite 300.)

hier merkwürdiger Weise ohne Flügel ist; die Rechte hält ein kurzes spitzes Schwert. Bellerophon zieht das rechte Bein empor, um dem Bisse oder Feuerhauche des Ziegenkopfes auszuweichen. Das Untier, von altertümlich typischer Bildung, ist des Raumes halber geschickt unter das Pferd gestellt. Da die Gruppe ohne Hinterwand ist, so nimmt man an, sie sei etwa auf einem Votivschild, der zu architektonischer Dekoration diente, befestigt gewesen. Von der Darstellung des Kampfes gibt es mehrere Wiederholungen in Reliefs, zahlreiche auf Gemmen, noch mehr auf Vasen, hier jedoch in freierer Gestaltung und zuweilen mit Zusätzen zuschauender Personen, wie Athene und Poseidon; Bellerophon führt gewöhnlich die Lanze und ist mit der Chlamys bekleidet. Auf der Rückseite der berühmten Vase des Dareios (s. Art.) sind bei dem Kampfe vier Götter gegenwärtig und sechs Phryger stehen dem Helden bei mit Streitäxten, Lanzen und Steinen. Hiernach ist auch die Karlsruher Vase (Mon. Inst. II, 50) und einige andre zu erklären.

Der Ruhm der Bekämpfung der Chimära überwog so sehr bei den Künstlern, dafs die Thaten Bellerophons gegen die Amazonen und die Solymer nachweislich nicht vertreten sind.

5. Auf die von Euripides weiter ausgemalte Liebe der Stheneboia zu dem siegreich rückkehrenden Helden geht ein pompejanisches Gemälde (abgeb. Giorn. dei scavi nuova serie II tav. 4), wo die Ursache der Betrübnis der dargestellten Frau sehr sinnreich durch ein Bild im Bilde, die Bekämpfung der Chimaira, angedeutet ist. Stheneboia hat ihre Dienerin zur Seite; gegenüber steht Bellerophon mit einem Gefährten, als ob er soeben gesprochen hätte, wie in der Tragödie (frag. 670 Nauck): ὦ παγκακίστη καὶ γυνὴ· τί γὰρ λέγων μεῖζόν σε τοῦδ' ὄνειδος ἐξείποι τις ἄν;

6. Die Rache des Helden an der Liebenden stellt ebenfalls nach Vorgang der Tragödie eine vielfarbige Vase (Inghirami vasi fitt. I, 3) so vor: »Bellerophon hat auf dem Pegasos die Stheneboia durch die Luft entführt, um seine Tugend noch höher als die alte Fabel that, zu treiben, die Liebe zu ihm zu strafen mit Ersäufen, der alten Strafe untreuer Weiber; kopfunter ist sie schon hinabgestürzt und der Ritter hält, auch er selbst nicht ungerührt, die Hand vor die Augen.«

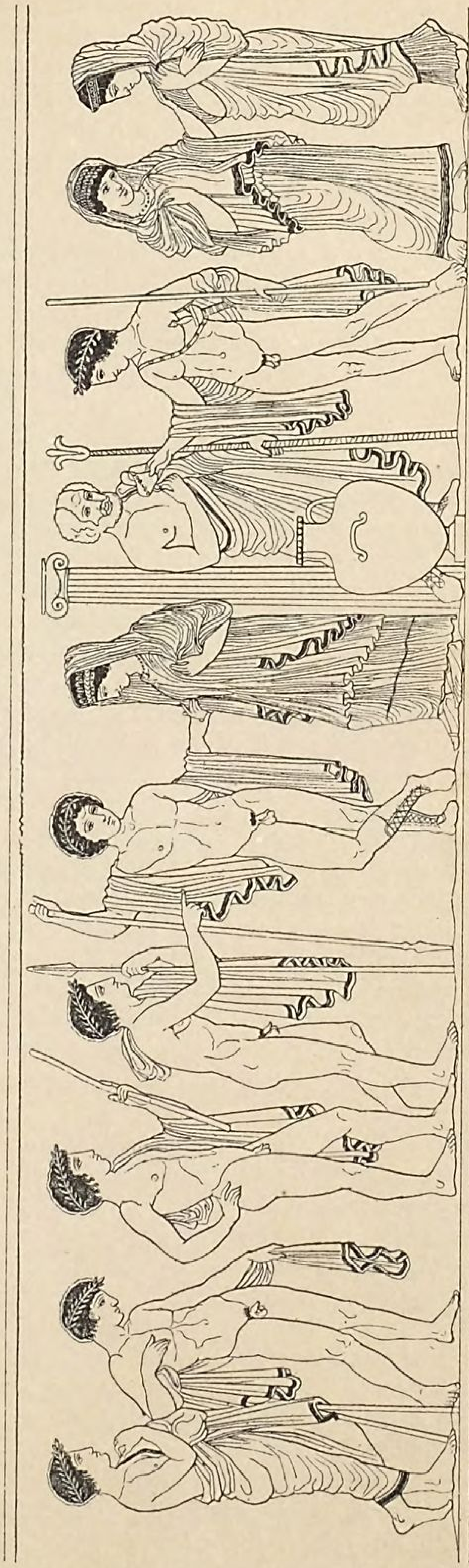
7. Der von Pind. Ol. 13, 91; Isthm. 7, 44 (vgl. Hor. od. 4, 11, 26) erzählte Versuch Bellerophons, auf dem Pegasos in den Himmel zu fliegen, wobei er selbst herabstürzte, das Rofs jedoch zu den Krippen des Olymp gelangte, scheinen einzelne Gemmen anzudeuten, wo der Held am Boden steht oder liegt, die Zügel des aufwärtsstrebenden Tieres haltend. Auch die Pflege des Pegasos durch drei Nymphen auf einem späten Gemälde kann wohl nur hierauf Bezug haben, Millin G. M. 97, 394*. Denn die Erzählung Hesiods Theog. 284 ff., wo Pegasos noch ganz als die Donnerwolke des Zeus erscheint, war für die Kunst unbrauchbar. (Sämtliche auf Bellerophon bezügliche, bis dahin bekannte Bildwerke zählt auch auf Fischer, Bellerophon eine mythol. Abhandlung, Leipz. 1851 S. 55—84.)

Noch ist zu erwähnen die Deutung eines berühmten Vasenbildes in München N. 805, welches man früher auf die Argonauten bezog (s. Art. S. 123), auf die Vermählung des Bellerophon mit der Tochter des Jobates, gewöhnlich Philonoe genannt. Das hier (Abb. 319) nach Arch. Ztg. 1860 Taf. 139, 140 wiedergegebene schöne Bild, welches noch der besten jüngeren Epoche angehört, hat den Erklärern viele Mühe verursacht. Nach der überzeugenden Darlegung von Flasch (Angebliche Argonautenbilder S. 30 ff.) verschwinden jedoch die Schwierigkeiten. Wir finden zunächst in dem rechts durch die ionische Säule abgesonderten Teile die Scene dargestellt, wo der König, nachdem Bellerophon alle ihm auferlegten Kämpfe glücklich bestanden, voller Bewunderung ihm den Brief des Proitos zeigt, welcher den Jüngling ins Verderben führen sollte, um dadurch seine eigne Handlungsweise zu rechtfertigen, zugleich aber ihm Freundschaft und die eigne Tochter zur Ehe bietet. Dies stimmt mit Apollod. II, 3, 5, 3: θαυμάσας τὴν δύναμιν αὐτοῦ ὁ Ἰοβάτης τά τε γράμματα ἔδειξε καὶ παρ' αὐτῷ μένειν ἠξίωσε, δοὺς τὴν θυγατέρα Φιλονόην. Der Brief (bei Homer σήματα λυγρά) ist hier in ein Täfelchen in Blattform (eine *tessera hospitalis*, σύμβολον) umgewandelt, worauf der Name von Bellerophons Grofsvater Sisyphos zu lesen ist; eine Warnung in gedrungenster Form vor dem Enkel des allerschlauesten Diebes. (Hesych. Σίσυφος ἀπατητικός; Arist. Ach. 391 μηχανὰς τὰς Σισύφου.) Zur Aufbewahrung der Marke (πέταλον; Blätter dienten auch zur Abstimmung) hat das neben dem Könige am Boden stehende Gefäfs gedient (vgl. »Iphigeneia«), aus welchem der Fürst sie herausgenommen hat und nun dem Jünglinge hinhält (was allerdings deutlicher auf dem Originale zu sehen ist, als auf sämtlichen vorhandenen Abbildungen); Belleropohon aber hat Haltung und Miene eines mit Erstaunen Lesenden.

Neben Bellerophon aber, ihm jedoch den Rücken kehrend, steht die Königin, bekleidet mit dem Diploidion, Haarnetz und Schleier auf dem Haupte, welche ihrer als Braut geschmückten (mit Stephane und Brautschleier) und verschämt dastehenden Tochter die linke Hand vertraulich ermunternd auf die Schulter legt. Links von dieser Scene innerhalb des Palastes sehen wir die Handlung bis zum Abschlusse vorgerückt: Bellerophon stellt seine Braut, die er an der Hand gefafst hält, vier anderen Jünglingen vor, deren verschiedene Stellungen in

ungezwungener Weise Erstaunen und Neugier ausdrücken. Sie vertreten den Chor der Lykier, welcher in Sophokles' Tragödie Jobates vorkam und hier um so passender angebracht ist, als Bellerophon durch die Hand der Königstochter zugleich Teilhaber der Herrschaft wird. — Durch diese gelungene Deutung von Flasch gewinnt der ganze Bilderreichtum der schönen Vase einen sinnvollen Zusammenhang. Das untere Bild der Hauptseite enthält nämlich den Kampf Jasons mit dem Drachen, das Mittelbild, wie eben gesehen, Bellerophons schönsten Lohn für vollbrachte Heldenthaten; oben am Halse sehen wir Aphrodite mitten zwischen zwei Erotenpaaren, welche scherzen und das Spiel *micare digitis* als Zeitvertreib üben. Auf der, wie meist, minder sorgfältig behandelten Rückseite entspricht dem Drachenkampfe ein Kentaurenkampf, der Hochzeit die Darstellung der neun Musen, dem Erotenspiel ein Wettreiten von Knaben: also (rückwärts durchlaufend) eine feine Hinweisung auf die gymnastisch-musische Ausbildung der griechischen Jugend, welche in Übungskämpfen gegen die umwohnenden Barbaren (in Unteritalien) erstarkt, dann zu gewaltigen Heldenthaten Mut gewinnt und nach bestandener Prüfung schönstem Lohne der Liebe entgegengeht. (Hochzeitsgeschenk?) [Bm]

Bernstein (ἤλεκτρον, *electrum*). Bereits in den frühesten Zeiten der Kultur, von denen wir durch die Gräberfunde Kunde haben, in Zeiten, welche noch beträchtlich über die Kultur der Homerischen Epoche zurückgehen, war der nordische Bernstein den Alten durch den Handel, vornehmlich durch phönikische Kaufleute, bekannt geworden. Jene uralte Kulturstufe freilich, in welche die frühesten der trojanischen Funde Schliemanns zurückreichen, weist nichts von Bernsteinresten auf; dafür sind solche um so zahlreicher in Mykenä zum Vorschein gekommen, und ebenso wenig fehlen sie in den Pfahlbauten der Po-Ebene. Es ist daher nicht zu bezweifeln, dafs an verschiedenen Stellen Homers, wo ἤλεκτρον als Schmuckgegenstand erwähnt wird (Od. XV, 460, XVIII, 296), wirklich Bernstein zu verstehen ist, während an andern Stellen allerdings es zweifelhaft erscheint, ob damit nicht auch die später noch im Altertum unter der gleichen Benennung verbreitete Legierung von Gold und Silber (vgl. »Elektrum«) gemeint ist. Wie zur Homerischen Zeit, so waren auch später noch die Bernstein-Artefakte, deren sich in frühgriechischen Gräbern auch sonst noch zahlreiche Reste gefunden haben, fremder Import; im griechischen Kunstgewerbe hat derselbe nur vereinzelt Anwendung gefunden, und Helbig hat (in der Abhandlung Osservazioni sopra il commercio di ambra, in den Atti dei Lincei, Rom 1877) den Nachweis geführt, dafs die griechischen Gräberfunde der sog. klassischen



319 Bellerophon und seine Braut. (Zu Seite 302.)

Zeit überhaupt keinen Bernstein aufweisen. Ebenso ist derselbe in Italien zwar östlich vom Apennin noch bis in die Mitte des 4. Jahrhunderts hinein zu verfolgen, westlich vom Apennin jedoch, in Etrurien, Latium, Campanien fehlt er in allen jenen Gräbern, in denen der griechische Einflufs sich bemerklich macht. Erst in den letzten Zeiten der Republik beginnt die Vorliebe für Bernsteinschmuck wieder sich zu zeigen, um dann in der Kaiserzeit immer mehr überhand zu nehmen. Man bereitete daraus, abgesehen von Schmucksachen, vornehmlich kleinere Gegenstände, Spinnwirtel, Kugeln zur Abkühlung der Hände, Ornamente für Möbel und Hausgeräte u. dergl. m. Vgl. aufser der angeführten Abhandlung von Helbig die bei Blümner, Technol. der Griechen u. Römer II, 381 ff. citierte Litteratur. [Bl]

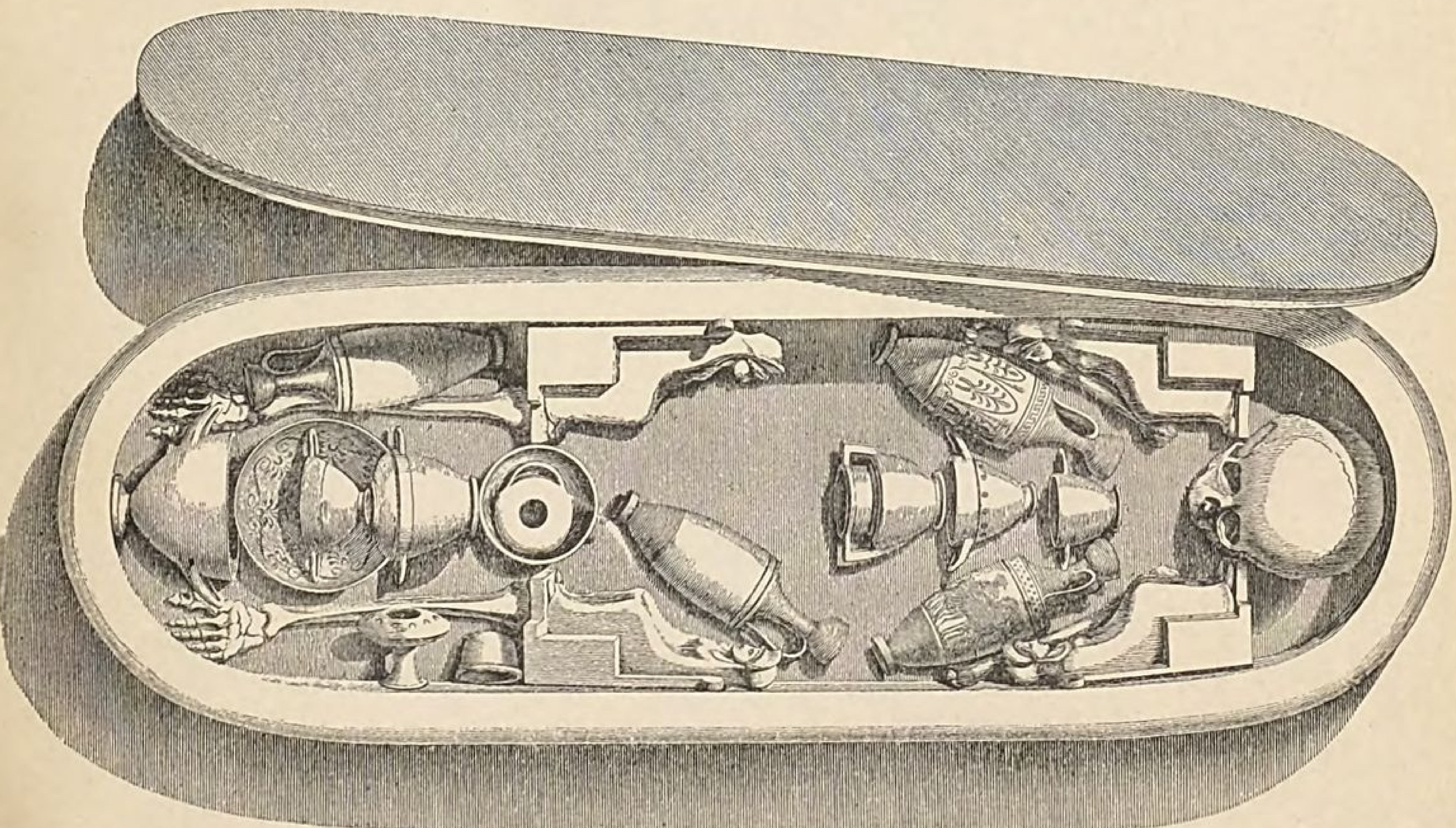
Bestattung. Die Pflicht, den Verstorbenen eine ehrenvolle Bestattung zu teil werden zu lassen, war im Altertum eine der wichtigsten Forderungen der religiösen Moral, welche eng mit der Vorstellung zusammenhing, dafs der Schatten des Toten erst dann Ruhe finden könne, wenn seine irdische Hülle beigesetzt worden war, und dafs die Götter eine Vernachlässigung dieser Pflicht bestraften. Daher war das nicht blofs eine heilige Pflicht der Anverwandten, sondern selbst Fremden, ja Feinden gegenüber hielt man in frommer Scheu an dem Gebrauche fest, und höchstens in wenigen Ausnahmefällen hochgesteigerter Erbitterung im Kriege wurde davon abgegangen; nur in den noch minder zivilisierten Zeiten, wo die Homerischen Gedichte spielen, gönnte man dem erschlagenen Feinde die Ehre des Begräbnisses nicht. Die bei der Bestattung üblichen Gebräuche, welche im Lauf der Jahrhunderte nur wenig Veränderung erfahren haben, kennen wir sowohl bei Griechen als bei Römern, teils aus schriftlichen Angaben, teils aus zahlreichen Gräberfunden noch ziemlich genau.

Was zunächst die griechische Sitte anlangt, so war das erste, was man, wenn der Tote den letzten Atemzug gethan hatte, mit ihm vornahm, die feierliche Aufbahrung oder πρόθεσις, über welche im Art. »Ausstellung der Leichen« das Nähere berichtet ist. In Gegenwart des aufgebahrten Toten wurde von Verwandten und Freunden die Totenklage angestimmt; dies geschah in der Regel am Tage nach dem Tode. Nach der Solonischen Gesetzgebung sollte dann die Bestattung (ἐκφορά genannt, weil gewöhnlich der Bestattungsort aufserhalb der Stadt belegen war) am frühen Morgen des auf die πρόθεσις folgenden Tages stattfinden (Demosth. or. XLIII, 62 p. 1071: ἐκφέρειν τὸν ἀποθανόντα τῇ ὑστεραίᾳ ᾗ ἂν προθῶνται, πρὶν ἥλιον ἐξέχειν); indessen erfahren wir nicht, dafs bestimmte Verordnungen bestanden über die Zeit, welche zwischen Tod und Bestattung verstrichen sein mufste, und wir wissen ebenso von Leichenbegängnissen, welche schon am Tage nach dem Tode erfolgten, als von solchen, welche, wenn auch meist aus ganz bestimmten Gründen, drei und mehr Tage aufgeschoben wurden. — So wie der Tote ausgestellt worden, in demselben Gewand, mit den ihm dargebrachten Kränzen und Blumen, das Geldstück für den Charon im Munde, bisweilen auch noch mit einem Honigkuchen versehen zur Besänftigung des wilden Kerberos, so trug man ihn zum Bestattungsorte hinaus, wohl meist auf derselben Kline, auf welcher er ausgestellt gewesen war; offen oder verhüllt, niemals aber, wie es scheint, in verschlossenem Sarge wie bei uns; vielmehr ist wahrscheinlich, dafs wenn Beerdigung und nicht Feuerbestattung erfolgte, man die Leiche erst an Ort und Stelle in den Sarg legte. Getragen wurde die Kline entweder von Bürgern, wie das bei verdienten Männern bisweilen vorkam (z. B. beim Leichenbegängnis des Timoleon), oder — und das wird das gewöhnliche gewesen sein — durch Sklaven resp. eigens dafür bestimmte Träger (νεκροφόροι, Poll. VII, 195). Verwandte und Freunde gaben dem Toten das Geleit, voran die Männer, hinterdrein die Frauen, von denen jedoch nur die nächsten Angehörigen teilzunehmen pflegten (Demosth. a. a. O.); die Geleitenden waren in Trauerkleidung (grau oder schwarz), die nächsten Verwandten auch zum Zeichen der tiefen Trauer mit kurzgeschornem Haar. Aufserdem gingen häufig Flötenbläser und eigne θρηνῳδοί, welche den Klagegesang anstimmten, mit. War der Verstorbene eines gewaltsamen Todes gestorben, so wurde ihm ein Speer vorangetragen, welcher als Zeichen der den Verwandten obliegenden Blutrache galt.

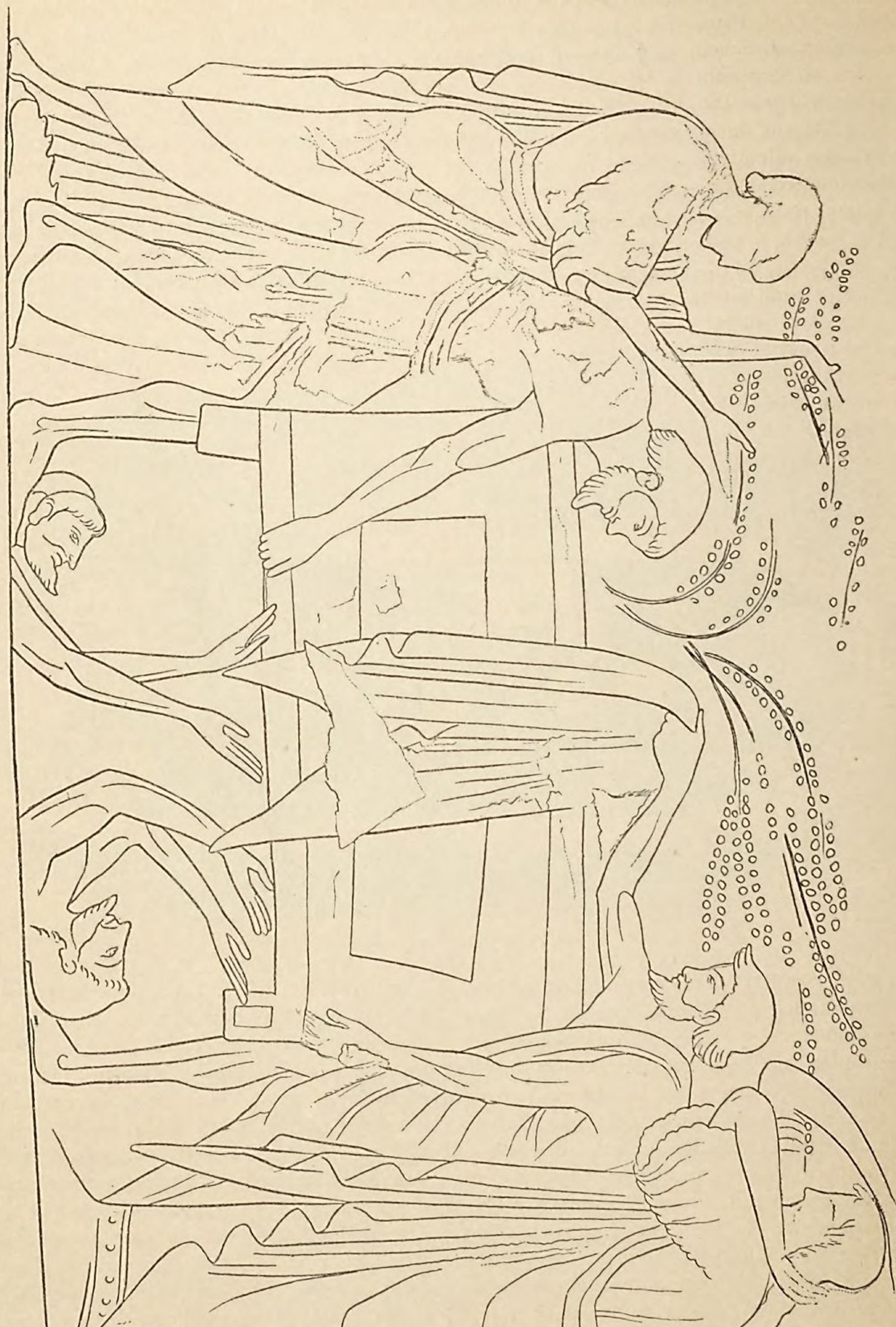
Was nun die Art der Bestattung anlangt, so darf jetzt namentlich auf Grund der in allen Gegenden der alten Welt gemachten Gräberfunde als ausgemacht gelten, dafs das ganze klassische Altertum hindurch Begraben und Verbrennen der Leichen nebeneinander herging, wenn auch zeitweise bald das eine, bald das andre mehr oder weniger vorwaltete. So scheint in der Homerischen Zeit das Verbrennen das gewöhnliche gewesen zu sein, da von Beerdigung sich nirgends eine Spur bei Homer findet, was freilich noch nicht als Beweis dafür betrachtet werden darf, dafs man damals gar nicht beerdigt habe; zeigen doch die Gräber von Mykenä mit ihren bei der Auffindung zum teil noch erhaltenen Skeletten, dafs man schon in jenen, weit über unsere historische Kenntnis hinaus liegenden Zeiten begrub. Für spätere Zeit ist Beerdigung nicht nur vielfach ganz sicher bezeugt, sondern man darf sogar annehmen, dafs sie, wenigstens bei den ärmeren Klassen, der geringeren Kosten wegen die gewöhnlichste Art der Bestattung gewesen sein wird. Ganz

die gleiche Beobachtung kann man in Italien und den anderen Teilen der griechisch-römischen Welt machen: überall finden sich neben Gräbern, in denen Leichen unverbrannt beigesetzt worden sind, solche, welche zur Aufnahme von Aschenurnen bestimmt waren.

Was die Beerdigung anbetrifft, das eigentliche θάπτειν, so begrub man die Leichen entweder ohne jedes Behältnis, und das wird wohl namentlich bei der ärmeren Bevölkerung, welche gemeinschaftliche Begräbnisplätze hatte, das gewöhnliche gewesen sein; oder man setzte sie in Särgen (σοροί) bei, über deren Material, Form u. s. w. näheres unter »Särge« zu vergleichen ist. Die Art der Beisetzung des Sarges hing von der Lokalität ab, welche man zum Begräbnis bestimmt hatte. Wurde der Tote in einer besonderen Grabkammer beigesetzt, dergleichen sich Wohlhabendere eigens erbauen oder in Felswänden ober- wie unterirdisch aushöhlen liefsen und deren sich noch zahlreiche Beispiele auf griechischem Boden wie anderwärts erhalten haben, so war von einem eigentlichen Vergraben in der Erde, wie es bei uns heutzutage überall, wo es sich nicht um Erbbegräbnisse handelt, die Regel ist, natürlich nicht die Rede. Der Sarg wurde dann entweder auf die Erde oder auf eine dafür bestimmte steinerne oder aufgemauerte Erhöhung gestellt, umgeben von all den mannigfaltigen Gaben, welche man ihm schon bei der Prothesis zur Seite gestellt hatte, als Thongefäfse, Waffen, Handwerkszeug, Toilettengerät, Spielzeug u. s. w., je nach Geschlecht, Alter oder Stand des Verstorbenen. Diese Beigaben wurden wohl auch in den Sarg selbst gelegt; eine derartige Ausstattung zeigt die Totenkiste eines Kindes (Abb. 320) nach Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 8; wir sehen da verschiedene thönerne Götterbilder, regelmäfsig verteilt, Lekythen und andre Thongefäfse, auch einige kleine, als Spielzeug dienende Töpfchen. Da übrigens das im Sarg gefundene Skelett wichtiger Knochenteile entbehrt, so nimmt man an, dafs hier die Reste eines verunglückten Kindes, dessen Gebeine nicht vollständig mehr zu beschaffen waren, beigesetzt sind. — Anderseits kam es auch vor, dafs der Sarg in die Erde herab versenkt wurde wie bei uns; eine solche Art der Beisetzung zeigt das Vasenbild (Abb. 321) nach Mon. Inst. VIII, Taf. 4, 1 b; hier lassen vier bärtige Männer von sklavenartigem Aussehen, in einer Grube stehend, vorsichtig den Holzsarg, denselben mit ihren erhobenen Händen stützend, herunter. In solchem Falle wurde das Loch, in welches der Sarg versenkt wurde, dann wohl wieder mit Erde gefüllt und auf der Stelle dann oberirdisch das eigentliche Grabdenkmal errichtet. In manchen Gegenden folgte man in der Richtung, welche man dem Leichnam im Grabe gab, einer bestimmten Sitte, wie denn z. B. in Attika die Leichen in der Regel so gelegt wurden, dafs der Kopf nach Westen, die Füfse nach Osten zu liegen kamen, während in Megara der entgegengesetzte Brauch herrschte (Plut. Solon. 10). Ob man in einer einzelnen Grabkammer einen oder mehrere Tote beisetzte, hing teils ebenfalls von der Landessitte, teils von zufälligen Umständen ab. Näheres über Lage, Bauart, Einrichtung



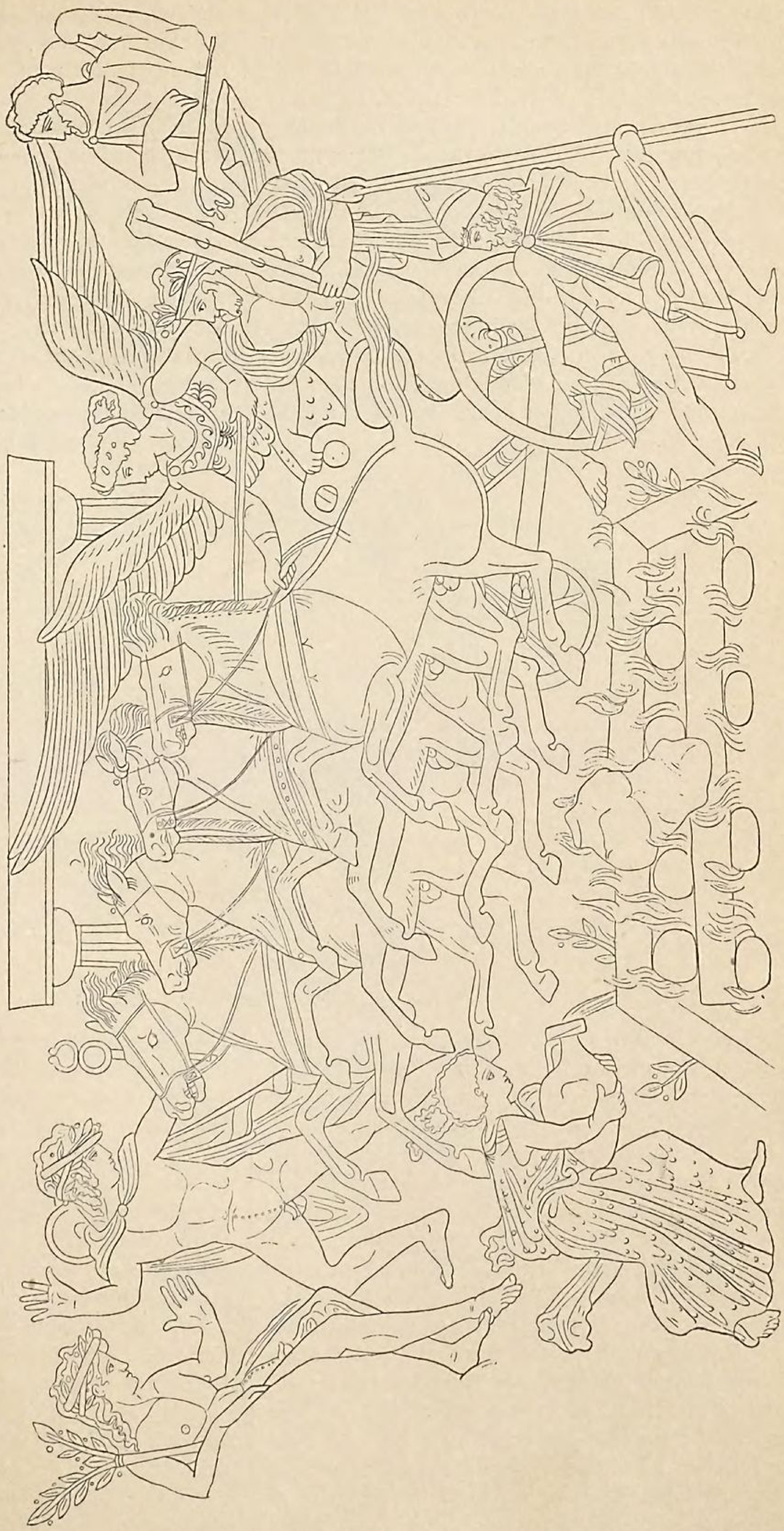
320 Totenkiste eines Kindes.



321 Das Herabsenken eines Sarges in die Grube. (Zu Seite 305.)

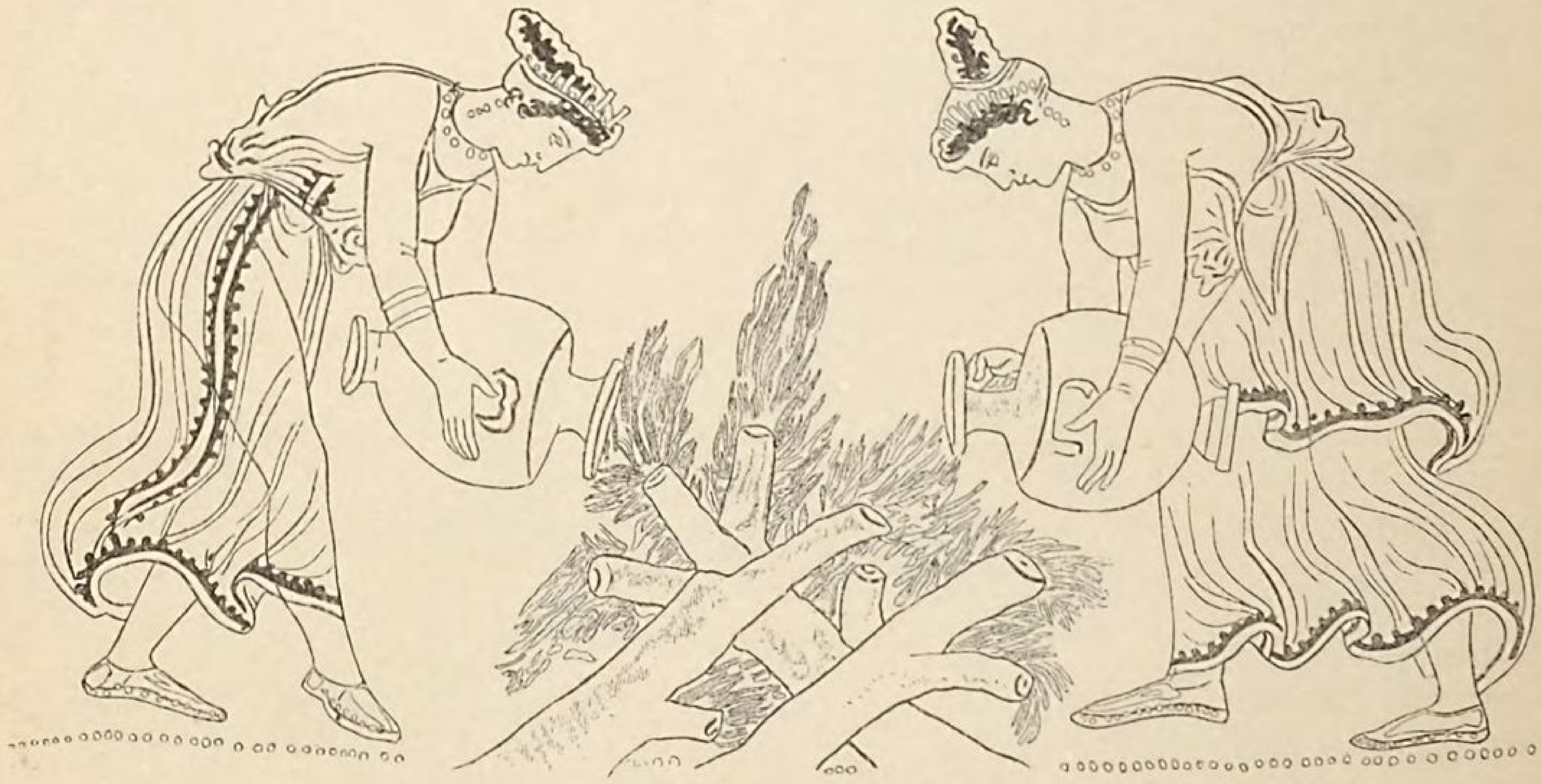
u. s. w. der Gräber s. unter »Gräber und Grabdenkmäler«.

Für die Verbrennung der Leiche mufste ein Scheiterhaufen (πυρά) hergerichtet werden, wie wir ihn z. B. in Abb. 322, auf einem Vasenbild, das allerdings eine heroische Scene darstellt, etwas unbeholfen abgebildet sehen, nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 31. Ob man dafür überall einen bestimmten Platz aufserhalb der Stadt hatte, oder ob die Errichtung des Scheiterhaufens an derselben Stelle erfolgte, wo man nachher die Asche des Toten beisetzte, läfst sich aus unsern Schriftquellen nicht mehr entscheiden. Der Tote wurde bei der Verbrennung in der Regel wohl von der Kline heruntergenommen und in seinem vollen Leichenschmuck, samt den zahlreichen Beigaben, wie Thongefäfsen, Metallgegenständen u. dergl., auf den Scheiterhaufen gelegt und dieser angezündet, worauf die Leidtragenden eine laute Klage anstimmten (Hom. Od. IX, 65; vgl. auch Theocr. XIII, 58). War der Leichnam verbrannt, so löschte man die Reste des Scheiterhaufens, wie dies das in Abb. 323 gegebene Vasengemälde, nach Bull. Napol. III, tav. 14, zeigt: hier giefsen zwei Frauen ihre Hydrien in die Flammen, während eine dritte mit der gefüllten Hydria herzu eilt. Dann sammelten die Verwandten die Knochen und Asche, um dieselben beizusetzen. Da die Scheidung der menschlichen von der Asche des Holzstofses nicht leicht sein mochte, so wurde der



322 Auslöschen des Scheiterhaufens und Herakles' Himmelfahrt.

Leichnam bisweilen in ein unverbrennliches Asbestgewand gehüllt (s. »Asbest«), doch wird das wohl als ein seltener Luxus zu betrachten sein, da die Kosten eines solchen Leichentuches sehr beträchtlich sein mochten. Die gesammelten Überreste that man in einen mehr oder weniger kostbaren Behälter (s. »Aschenurnen«) und setzte diesen gleichfalls in einem eigenen Grabmal bei, welches jedoch natürlich keinen so grofsen Raum erforderte, als die zum Begraben der Leichen bestimmten Räumlichkeiten. Auf diese Weise wurden auch die Gebeine auswärtig Verstorbener nach der Heimat zur Beisetzung gebracht, wenn man nicht, wie es mehrfach bei im Ausland verstorbenen spartanischen Königen vorkam, die Leiche in Honig legte, um sie bis zur Beerdigung in der Heimat zu konservieren (Xen. Hell. V, 3, 19 u. s.).

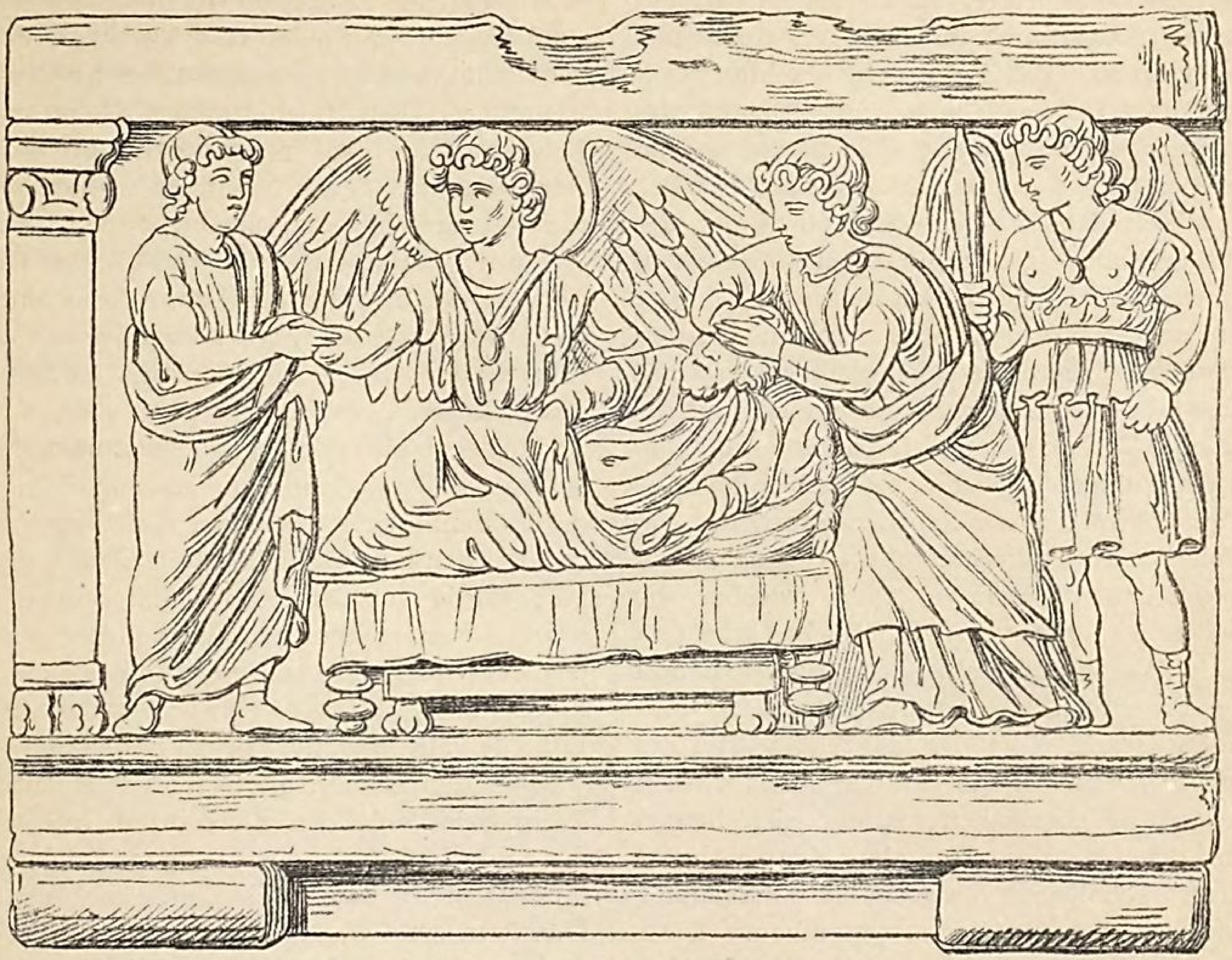


323 Auslöschen des Scheiterhaufens. (Zu Seite 307.)

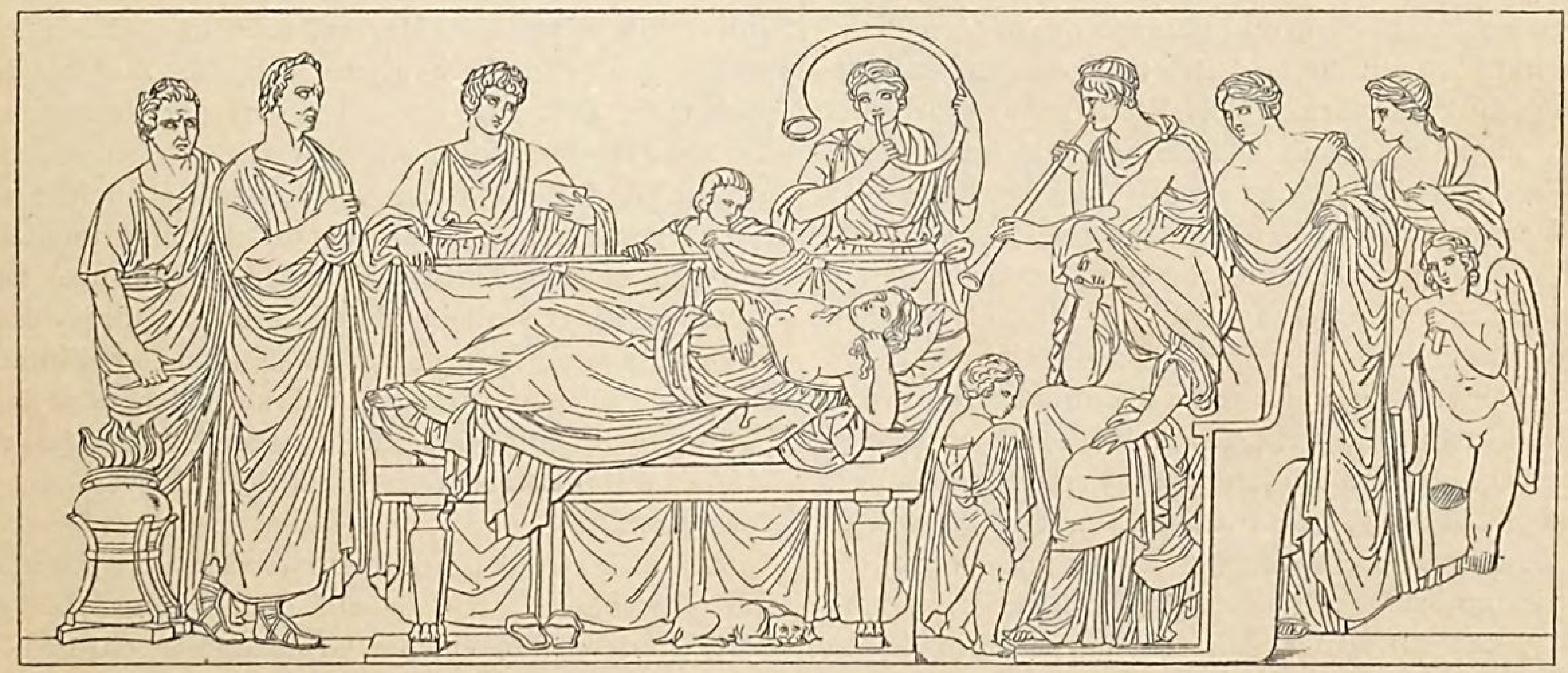
Die römischen Gebräuche stehen den griechischen im allgemeinen sehr nahe. Feierliche Ausstellung der Leichen war, wie in Griechenland, so auch in Rom alter Brauch, der namentlich bei vornehmen Geschlechtern streng beobachtet wurde. Auch in Rom pflegte man ursprünglich nicht am Tage, sondern nachts bei Fackelschein zu begraben; doch blieb diese Sitte später nur auf bestimmte Fälle, namentlich Todesfälle unerwachsener Kinder (*funera acerba)* oder auf Begräbnisse Unbemittelter beschränkt, während man sonst, vornehmlich um besser Prunk entfalten und die Beteiligung allgemein machen zu können, am Tage bestattete; indessen blieben die Fackeln als Erinnerung an den alten Brauch zurück. Nähere Kunde über die Einzelheiten der Bestattung haben wir freilich nur für die vornehmeren Klassen, welche darin schon frühzeitig einen solchen Luxus entwickelten, dafs sogar von Seiten des Staates mit beschränkenden Verordnungen dagegen eingeschritten werden mufste; über die Bestattung bei den unteren Klassen wissen wir dagegen nur sehr wenig. Prunk bei Leichenbegängnissen ist überhaupt bei den Römern viel gewöhnlicher als bei den Griechen; namentlich wenn, was nicht selten vorkam, der Staat die Kosten der Bestattung auf sich nahm (beim *funus publicum*), wurde ein aufserordentlicher Glanz entfaltet, welcher in der Kaiserzeit eine noch gröfsere Ausdehnung erhielt, namentlich bei Bestattung der Kaiser selbst oder von Personen aus der kaiserlichen Familie. Privaten war die Besorgung des Begräbnisses dadurch bedeutend erleichtert, dafs man die gesamten damit verbundenen Geschäfte den sog. *libitinarii* übergeben konnte, welche (wie heute an manchen Orten die Entreprise des pompes funèbres) alles, was zur Aufbahrung des Toten, Leichenkondukt, Bestattung u. s. w. gehörte, gegen eine bestimmte, vorher verabredete Summe übernahmen und für die Ausführung über ein grofses Heer von Beamten aller Art verfügten, welche als *pollinctores*, *vespillones*, *ustores* u. s. w. die mannigfaltigen Obliegenheiten von der Leichenwäsche an bis zu den letzten Details verrichteten.

Hatte der Tote seinen letzten Atemzug gethan, welchen nach römischem sinnigem Brauche der nächste Anverwandte mit seinem Munde gleichsam aufzusaugen pflegte (*extremum halitum ore legere*, Virg. Aen. IV, 684), so wurden ihm von einem der das Sterbelager Umstehenden die Augen geschlossen, wie das Abb. 324, das Relief einer etruskischen Aschenkiste aus Volterra, nach Arch. Ztg. 1846 Taf. 47, darstellt; wir sehen hier, wie eine zu Häupten des Toten stehende Frau, Mutter, Tochter oder Gattin, ihm beide Hände über die Augen legt; neben ihr steht eine Todesgöttin, während eine

hinter dem Lager stehende Schutzgottheit einem Jüngling, vermutlich dem Sohne, wie tröstend die Hand reicht. Dann stimmten die Anwesenden die laute Totenklage *(conclamatio)* an, bei der es auch andere ihrem Schmerze im Raufen des Haares, Schlagen der Brust und lebhaftem Gestikulieren Ausdruck verleihend. — Sodann wurde der Leichnam gewaschen (vom *pollinctor*), gesalbt, mit der



324 Das Zudrücken der Augen des Toten. (Zu Seite 308.)



325 Römische Totenklage.

zugleich üblich war, den Namen des Verstorbenen wiederholt laut auszurufen. Diesen Augenblick stellt das römische Relief (Abb. 325), nach Clarac Mus. de sculpt. pl. 154, 332 vor: rings um den auf dem Lectus liegenden Leichnam stehen und sitzen die Verwandten, einige in tiefe Trauer versenkt, Toga oder dem ihm sonst zukommenden Amtsgewande bekleidet, und so, nachdem so viel als möglich, eventuell sogar durch Schminken oder durch eine aufgelegte Wachsmaske der unangenehme Eindruck des Todes gemildert worden war, aufgebahrt (vgl. »Ausstellung der Leiche«). Diese Ausstellung

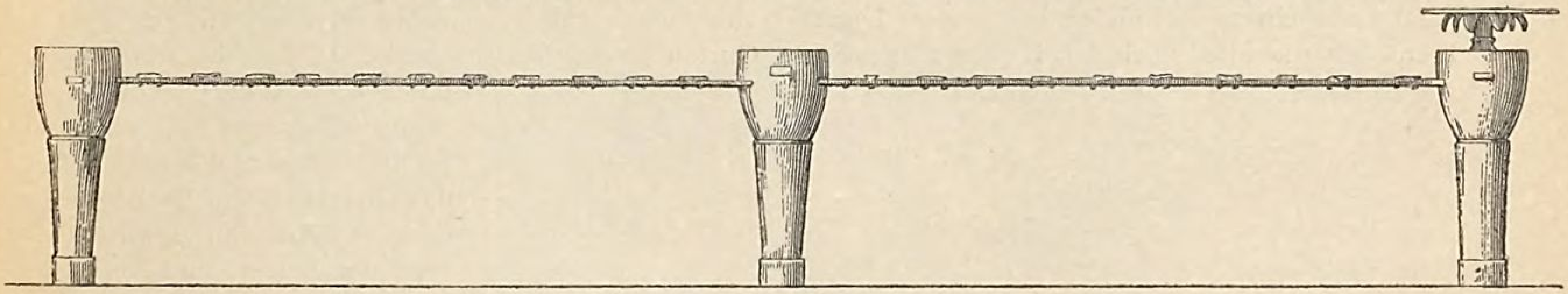
dauerte bei vornehmen Personen mehrere Tage; die Leichen wurden dann durch Einbalsamieren vor der Verwesung geschützt. Bei solennen Begräbnissen ging auch der Bestattung jedesmal die feierliche Einladung durch den *praeco* voraus; man nennt dies ein *funus indictivum*, und der das Volk einladende Herold bediente sich dabei der hergebrachten altertümlichen Formel: *Ollus Quiris* (mit Angabe des Namens) *leto datus. Exequias, quibus est commodum, ire iam tempus est. Ollus ex aedibus ecfertur.* Zur bestimmten Zeit fanden sich die Teilnehmer des Zuges am Sterbehause ein und wurden von eigenen Ordnern *(dissignatores)* nach bestimmter Reihenfolge aufgestellt: an der Spitze die Musik, Flöten-, Hörner- oder Tubenbläser; dann die Klageweiber *(praeficae)*, welche ebenfalls die Libitinarii besorgten, und die althergebrachte Totenlieder und Lobgesänge auf den Verstorbenen *(naeniae)* sangen. Ihnen folgten — nach unsern Begriffen das allerseltsamste bei einem solchen feierlichen Trauerkondukt — Tänzer und mimische Künstler, darunter einer, welcher die Maske des Verstorbenen vor dem Gesichte trug und denselben in Wesen und Haltung kopierte. Hierauf folgte die Prozession der Ahnenbilder; bei Mitgliedern alter Geschlechter der glänzendste Teil des ganzen Zuges. Denn bei dieser Gelegenheit wurden die zahlreichen Wachsmasken, welche sich in den Schränken des Atriums befanden (vgl. »Ahnenbilder«), hervorgeholt und von geeigneten Persönlichkeiten, vielfach Schauspielern, umgethan. Diese legten dabei die Amtstracht an, welche die betreffenden Ahnherren, deren Rolle sie übernommen, im Leben gehabt hatten, und nahmen auf Wagen Platz, während Lictoren sie begleiteten. So zogen gewissermafsen die ruhmreichen Vorfahren des Verstorbenen bei seinem Begräbnisse feierlich mit; oft waren hundert und mehr Wagen von ihnen besetzt. War der Verstorbene ein Feldherr gewesen, so wurden auch wohl allerlei Erinnerungen seiner Grofsthaten, Gemälde mit Darstellung der von ihm errungenen Siege, Bilder unterworfener Völkerschaften u. dergl. wie bei einem Triumphe mit aufgeführt. Dann erst folgte, unter Voraustritt der mit gesenkten Fasces einherschreitenden Lictoren, der Verstorbene selbst, auf dem *Lectus funebris* liegend, unverhüllt, wie er auf dem Paradebett gelegen hatte; nur wenn die Verwesung schon zu weit vorgeschritten war, kam es vor, dafs an seiner Stelle ein getreues, in Wachs ausgeführtes Bildnis, das ihn in voller Amtstracht mit dem Schein des Lebens vorstellte, einhergetragen wurde, während die Leiche in einem darunter befindlichen, verschlossenen Kasten verborgen blieb Die Bahre wurde entweder von den nächsten Verwandten oder von den im Testament freigelassenen Sklaven, die zum Zeichen dessen den Pileus angelegt hatten (s. »Kopfbedeckungen«), getragen. Bei Begräbnissen der Kaiser übernahmen Magistratspersonen diesen Dienst; eigentliche berufsmäfsige Totengräber *(vespillones)* kamen nur bei Beerdigung geringerer Leute, welche in der schlichten *sandapila* (wahrscheinlich eine sargartige Bahre, die nicht mitversenkt wurde, sondern immer wieder zum Transport der Leichen verwendet wurde) hinausgetragen wurden, zur Verwendung. Den Beschlufs des Zuges machte das Leichengefolge, die Verwandten und Freunde und wer sonst sich daran beteiligen wollte, die Frauen nicht ausgeschlossen; alle in schwarzen Trauerkleidern, die Söhne mit verhülltem Haupt, die Töchter mit aufgelösten Haaren, die Männer ohne die Abzeichen ihrer Würde. Dabei waren Wehklagen, Raufen der Haare und sonstige lebhafte Zeichen des Schmerzes gewöhnlich.

So begab sich der Zug zunächst nach dem Forum, wo er vor der Rednerbühne Halt machte; die Träger der Ahnenbilder stiegen von den Wagen und liefsen sich auf den kurulischen Sesseln nieder, das Leichenbett wurde vor der Rednerbühne aufgestellt, und letztere bestieg nun ein Verwandter oder Freund des Verstorbenen, um demselben die feierliche Leichenrede, die *oratio funebris*, welche immer eine Lobrede, eine *laudatio*, war, zu halten: ein Gebrauch, welcher den Römern ganz speziell eigentümlich ist, da in Griechenland nur vereinzelt Grabreden bei in der Schlacht Gefallenen vorkamen. Solche *laudationes* fanden nicht blofs bei Leichenbegängnissen von Männern, sondern auch bei denen von Frauen statt, und zwar schon in der republikanischen Zeit (so die berühmte Leichenrede des Cäsar auf seine Tante Julia, die Witwe des Marius, u. a. m.). Nach Beendigung der Rede bewegte sich der Zug in der vorherigen Ordnung nach dem Ort der Bestattung. Bei den Römern war, wie bei den Griechen, Beerdigen und Verbrennen von jeher nebeneinander üblich gewesen; ersteres scheint das ursprüngliche gewesen zu sein, hatte sich daher auch in manchen Familien als das allein übliche erhalten und wurde in der Kaiserzeit, vornehmlich seitdem der Einflufs des Christentums sich geltend zu machen anfing, immer mehr und mehr überwiegend. Die Gräberfunde in Italien erweisen, dafs überall beide Arten vorkamen.

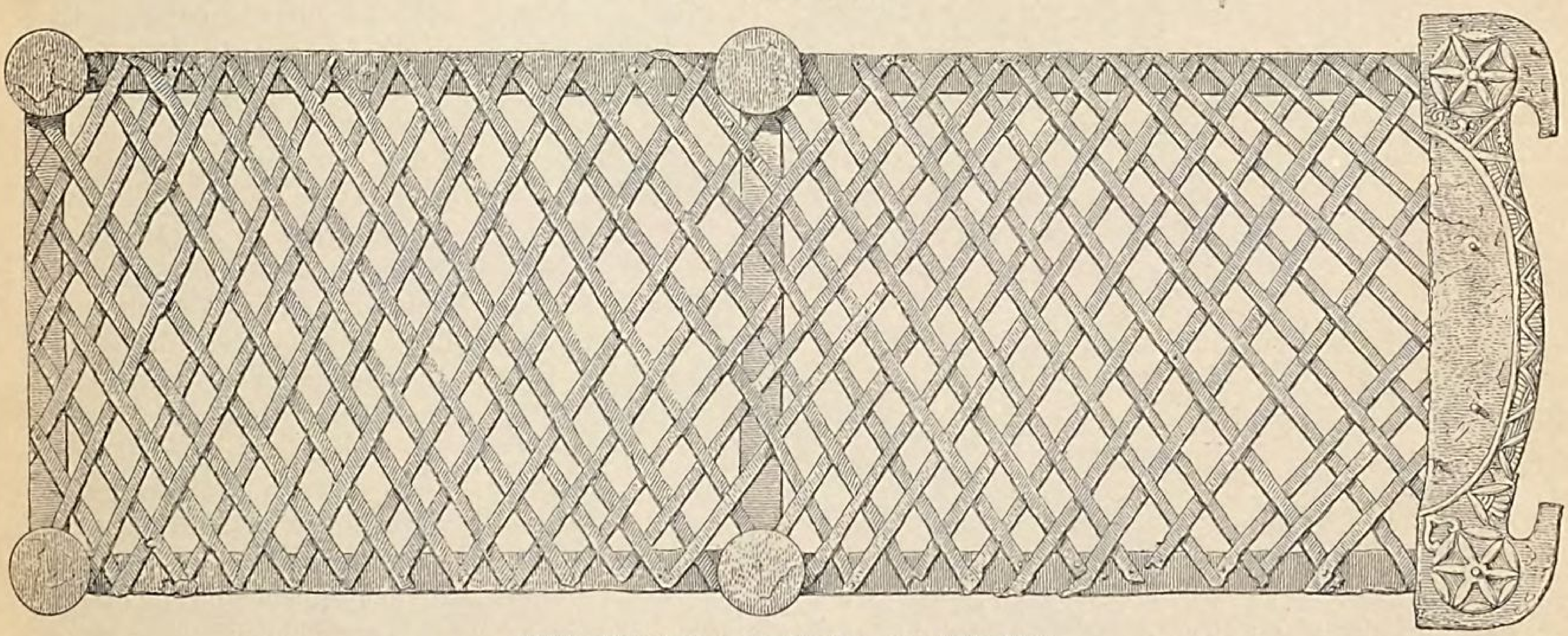
Sollte der Tote begraben werden, so legte man ihn entweder so, wie er auf dem Lectus gelegen hatte, auf eine in eigener Grabkammer dafür hergestellte Steinbank, oder man that die Leiche in einen Sarg, welcher in der Grabkammer aufgestellt wurde. Bisweilen stellte man wohl auch den Toten auf der Bahre, auf der er zum Grabe getragen worden war, in der Grabkammer nieder; eine solche bronzene Totenbahre, welche im Jahre 1823 in einem Grabe von Corneto (dem alten Tarquinii) gefunden wurde, zeigt Abb. 326 a u. b, nach Mus. Gregor. I

tav. 16, 8 u. 9; die zweite Abbildung gibt das aus Bronzestreifen gefertigte Gitter, auf dem die Polster lagen, wieder. Über die an das Begräbnis sich anschliefsenden und weiterhin darauf folgenden Gebräuche s. unter »Totenkultus«.

Wurde der Leichnam verbrannt, so pflegte, wenn ein neues Grab hergestellt wurde, eine Grube ausgeschachtet zu werden, in welcher man den Holzstofs aufschichtete; nach dem Brande wurden dann die Gebeine aus der in die Grube gefallenen Asche des Holzstofses ausgesucht, in eine Urne gethan und mitten in der Asche beigesetzt, worauf man die wurde, nachdem man ihm ein Glied zur besonderen Beerdigung abgelöst (das sog. *os resectum*) entweder mitsamt dem Lectus, auf welchem er getragen worden war, oder ohne denselben auf den Scheiterhaufen gelegt; das Gefolge warf zum Abschied noch allerlei Gaben, namentlich Räucherwerk, Kuchen u. dergl. darauf, und dann zündete ein naher Verwandter oder Freund mit abgewandtem Gesicht den Holzstofs vermittelst einer Fackel an. War derselbe heruntergebrannt, so löschte man die noch glimmenden Kohlen mit Wasser oder mit Wein, und das Leichengefolge kehrte hierauf nach Hause zurück,



326 a (Zu Seite 310.)

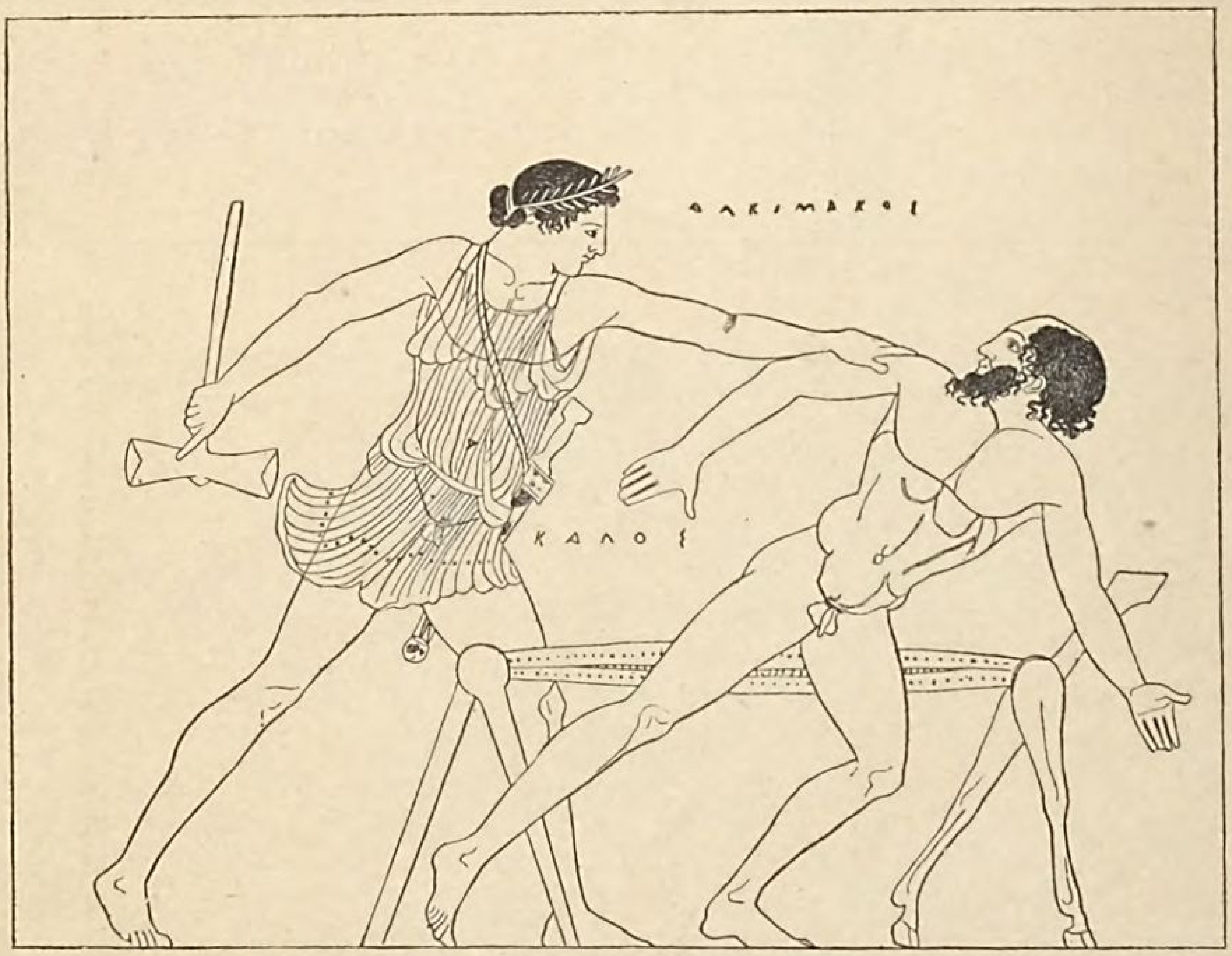


326 b Totenbahre von Bronze. (Zu Seite 310.)

Grube mit Erde ausfüllte und darüber einen Tumulus aufhäufte. Bisweilen unterblieb auch die Aussonderung der Überreste, doch war ersteres wohl das gewöhnliche. Ein solches Grab heifst *bustum* (vgl. Serv. ad Aen. XI, 201: *bustum dicitur id, quo mortuus combustus est ossaque eius ibi iuxta sunt sepulta*). Wenn aber die Familie des Toten bereits ein Erdbegräbnis hatte, so errichtete man den Scheiterhaufen *(rogus)* an einem in der Nähe desselben belegenen, eigens hierfür bestimmten Platze, der sog. *ustrina;* der Scheiterhaufen hatte die Form einer Ara und war oft, wenn die Vermögensverhältnisse es gestatteten, reich mit Malereien geschmückt und sonst dekoriert, wie man denn auch allerlei von den Dingen, welche dem Toten im Leben lieb gewesen waren, darauf that und mit verbrannte. Der Tote während die nächsten Angehörigen noch zurückblieben, um die Gebeine mit der Asche in einem Tuche zu sammeln *(ossa legere)*, worauf dieselben mit Wein oder Milch besprengt, auch wohl mit wohlriechenden Essenzen vermischt wurden. Das *os resectum* wurde am Verbrennungsplatze begraben; die Asche jedoch wurde erst einige Tage später, wenn sie getrocknet war, in eine Urne gethan und im Grabmal feierlich beigesetzt. Selbstverständlich fehlten auch hier Opfer, Reinigung und Leichenmahl nicht, worüber zu vergleichen »Totenkultus«.

Die sehr umfangreiche Litteratur s. bei Hermann, Griech. Privataltert. § 39 u. 40; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 333 ff.; Becker-Göll, Charikles III, 114; Gallus III, 481. [Bl]

Betten. Die griechische κλίνη, welcher der römische *lectus* im wesentlichen völlig entspricht, vereinigt in sich zwei verschiedenartige Möbel der modernen Haushaltung: das Bett und das Sofa; nur dafs das antike Sofa nicht, wie das heutige, zum Sitzen für mehrere Personen, sondern zum Liegen für eine Person bestimmt ist, wovon allerdings die Speisesofas eine Ausnahme machen, da dieselben so grofs waren, dafs mehrere Personen nebeneinander sich darauf lagern konnten. Ein eigentliches Sitzmöbel aber ist die κλίνη nicht, hierfür dienen die Sessel u. dergl. Ursprünglich war daher die κλίνη jedenfalls nur ein zum Schlafen bestimmtes Lager; und erst als die alte, noch bei Homer allgemeine



327 Theseus und das Prokrustesbett.

Sitte, bei der Mahlzeit zu sitzen, abkam und man sich statt dessen zum Essen lagerte, beginnt die Kline auch andern Zwecken als zum Schlafen zu dienen. Zu der Verwendung beim Mahle kam dann weiterhin auch der Gebrauch des Lagers beim Schreiben, Studieren u. s. w.; und je vielfältiger die Verwendung dieses Möbels wurde, um so eher mochten sich im einzelnen, namentlich bei Entwickelung des Kunsthandwerks, gewisse Unterschiede in der Konstruktion, je nach dem Gebrauch, für welchen dasselbe bestimmt wurde, herausstellen, ohne dafs jedoch an der eigentlichen Grundform etwas geändert worden wäre. Diese Grundform der antiken Lagerstätte, wie wir Kline am besten mit einem allgemeinen Ausdruck wiedergeben, entspricht im grofsen und ganzen am meisten der modernen Chaiselongue, insofern sie in der am häufigsten sich findenden Form nur eine Seitenlehne, am Kopfende, hat. Seltener gleicht sie durch Ausstattung mit Rücken-, Kopf- und Fufslehne dem modernen Sofa; und vor allem unterscheidet sie sich von diesen modernen Möbeln darin sehr wesentlich, dafs sie sich den Charakter des Bettes wahrt, indem sie für gewöhnlich nicht mit fester Polsterung versehen, sondern nur ein Gestell ist, auf welches die nötigen Polster und Kissen erst daraufgelegt werden. Das Gestell (κλίνη, *lectus* κατ᾽ ἐξοχήν), welches entweder aus Holz oder aus Erz hergestellt wurde, besteht im wesentlichen aus vier untereinander verzapften Pfosten, welche ein Oblong bilden und auf vier Füfsen ruhen; darüber wird ein Geflecht von Gurten (τόνοι, *fasciae*) gespannt; vgl. die Abb. 326 unter »Bestattung«. Die primitivste Form der Lagerstätte ist damit fertig; doch kommt dazu in der Regel noch eine erhöhte Lehne an der Kopfseite des Bettes, und bisweilen, aber seltener, auch am Fufsende, die dann aber meist niedriger ist, als die Kopflehne. Eine sehr einfache Kline zeigt Abb. 327, von einem Vasenbilde, welches das Abenteuer des Theseus mit Prokrustes vorstellt, nach Millingen, Peint. de vases pl. 9. Reicher verziert ist ein anderes, ebenfalls einem Vasenbilde entlehntes, Abb. 328, nach Elite céramogr. IV, 72. Ein ehernes Bettgestell aus Pompeji, reich mit Ziselierung versehen, zeigt Abb. 329, nach einer Photographie; die Gurte zu demselben sind nicht erhalten. Häufig war an den Bettstellen auch eine Rückwand vorhanden, welche die Römer *pluteus* nennen, im Gegensatz zur offenen Aufsenseite, die *spondus* heifst; ein solches zeigt Abb. 330, nach einem Relief bei Hirt, Bilderbuch Taf. 11, 3, welches den Asklepios einen Kranken besuchend vorstellt. — Auf die Gurte, deren Stelle mitunter auch ein festes Brett vertritt, wurden die Matratzen oder Polster gelegt, κνέφαλλα, *tori*, mit Überzügen von Leinwand, Leder oder von kostbaren Geweben, inwendig gefüllt entweder mit vegetabilischen Stoffen oder noch häufiger mit Wolleflocken, den bei Herstellung der wollenen Gewebe sich ergebenden Abfällen; mitunter wurden auch Federn zur Füllung verwandt. Solcher Polster kamen oft mehrere übereinander zu liegen; über sie wurden dann mannigfaltige Decken gebreitet, für welche Pollux VI, 10 eine Menge verschiedener Benennungen anführt und bei denen bisweilen aufserordentlicher



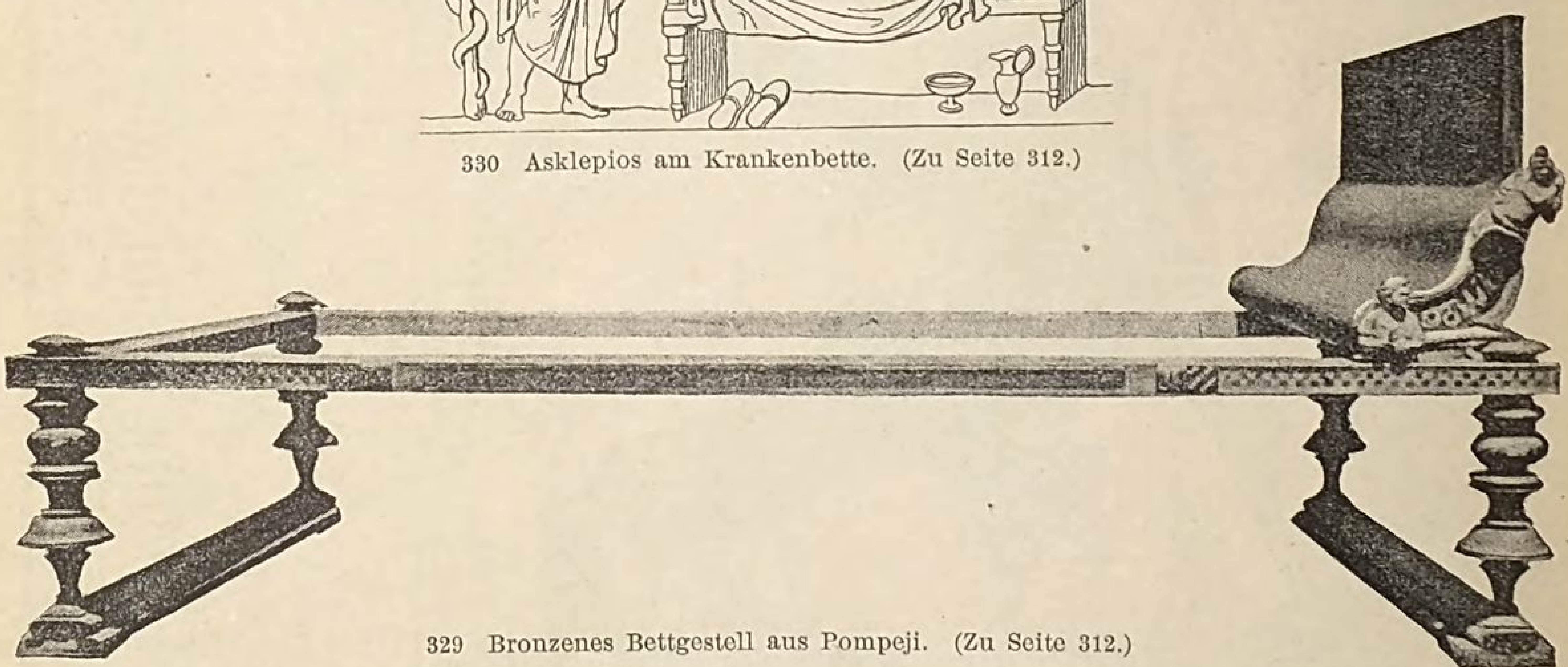
328 Brautbett. (Zu Seite 312.)

Luxus in Buntwirkereien und kostbaren gefärbten Stoffen entwickelt wurde. Einer ebensolchen Decke bediente man sich, wenn das Lager zum Schlafen diente, um sich nachts damit zuzudecken. Besondere Polster *(culcita)*, meist mehrere übereinander, dienten als Kopfkissen (προσκεφάλαια), welche ebenfalls oft mit prachtvoll ausgestatteten Überzügen versehen waren. Derartige aufgerüstete Lagerstätten sehen wir namentlich auf Vasenbildern sehr häufig; vgl. Mon. d. Inst. VIII, 27, abgeb. in »Ilias XXIV« (Hektors Lösung). — Im einzelnen sind natürlich bei diesem allgemeinen Schema aufserordentlich viele Abstufungen möglich, vom allereinfachsten, mehr einer Pritsche vergleichbaren, bis zum kostbarsten, aus den edelsten Materialien hergestellten Lager. Arme Leute, Sklaven u. s. w. lagen, wie die strenge Sitte es den Lakoniern vorgeschrieben haben soll (wenigstens für die Mahlzeit, Cic. pro Murena p. 35, 74: *Lacedaemonii... qui cotidianis epulis in robore accumbunt*) auf schlichten hölzernen Lagern; in Pompeji finden sich nicht selten in den Häusern ganz aufgemauerte Betten, und in den Triklinien (s. »Römisches Haus«) ist dies sogar ganz gewöhnlich. Die Reichen dagegen suchten nicht blofs in Kissen, Polstern und Decken, sondern auch in der prächtigen Ausführung der Holz- oder Bronzearbeit Luxus zu treiben; namentlich waren später Schildplatt, Perlmutter, Elfenbein u. dergl. zu Verzierungen beliebt, und besonders verschwenderische Leute liefsen sich selbst Gestelle von Silber herstellen. Die Römer unterschieden auch das gewöhnliche, zum Schlafen bestimmte Lager, *lectus cubicularis*, vom Studiersofa, *lectus lucubratorius*, an welchem meist noch eine Vorrichtung angebracht war, um darauf schreiben zu können, und vom Speisesofa, *lectus tricliniaris;* und von besonderer Bedeutung war das im Atrium stehende Ehebett, *lectus genialis*, s. »Hochzeit«.

Vgl. Becker-Göll, Charikles III, 73; Gallus II, 330. [Bl]



330 Asklepios am Krankenbette. (Zu Seite 312.)

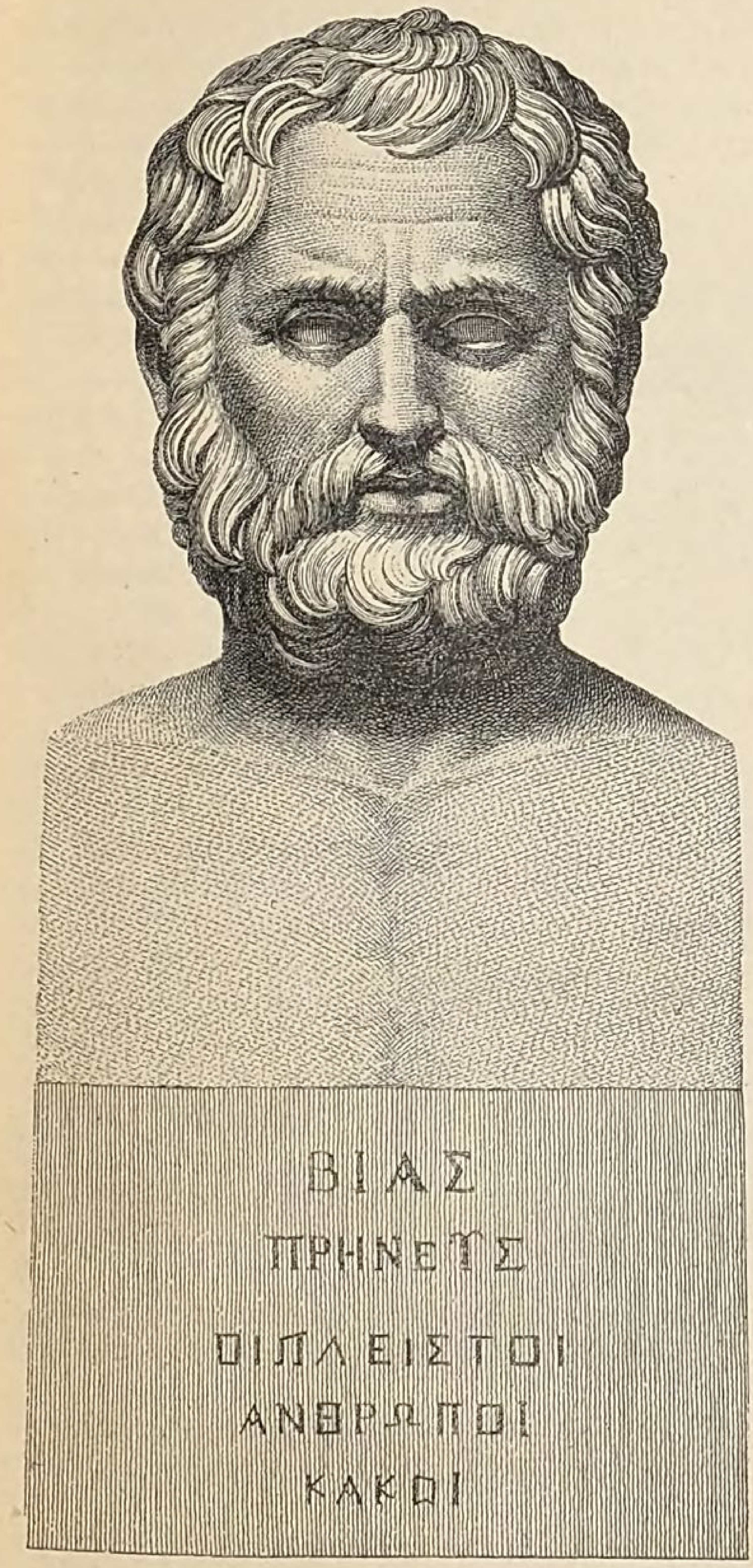


329 Bronzenes Bettgestell aus Pompeji. (Zu Seite 312.)

Bias von Priene, ist uns bekannt durch ein Hermenbildnis römischer Arbeit mit regelmäfsigen, kräftigen Zügen, welches im Landhause des Cassius in Tibur zugleich mit denen mehrerer andern der sieben Weisen 1780 gefunden wurde. (Abb. 331.) Visconti, Icon. gr. pl. 10, 1. Die archaisierende Inschrift (vgl. »Periander«) bezeugt den Geschmack des Besitzers. Damit stimmt eine Münze von Priene [Bm]

Bibliotheken. Begründung von Büchersammlungen seitens Privater oder des Staates war erst möglich, als das Bücherwesen und der Buchhandel einigermafsen in seiner Entwickelung vorgeschritten war (vgl. »Bücher und Buchhandel«). Allerdings sollen (nach Athen. I p. 3 A) bereits Peisistratos in Athen und Polykrates in Samos öffentliche Bibliotheken angelegt haben; allein ganz abgesehen davon, dafs dies nur unbedeutende Anfänge gewesen sein können, ja dafs sogar die Thatsache selbst nicht einmal als unbezweifelt gelten darf, blieb das gegebene Beispiel auf jeden Fall für längere Zeit ohne Nachahmung, und namentlich in der besten Zeit der Litteraturblüte in Athen dachte niemand daran, alles das, was damals litterarisch produziert wurde, zu sammeln und durch Aufbewahrung in einem staatlichen Gebäude für spätere Generationen zu erhalten. Zwar haben bereits gegen Ende des 5. Jahrhunderts und zu Anfang des vierten Privatleute sich kleine Büchersammlungen angelegt; so soll der Archon Eukleides, Euripides, ferner ein bei Xen.

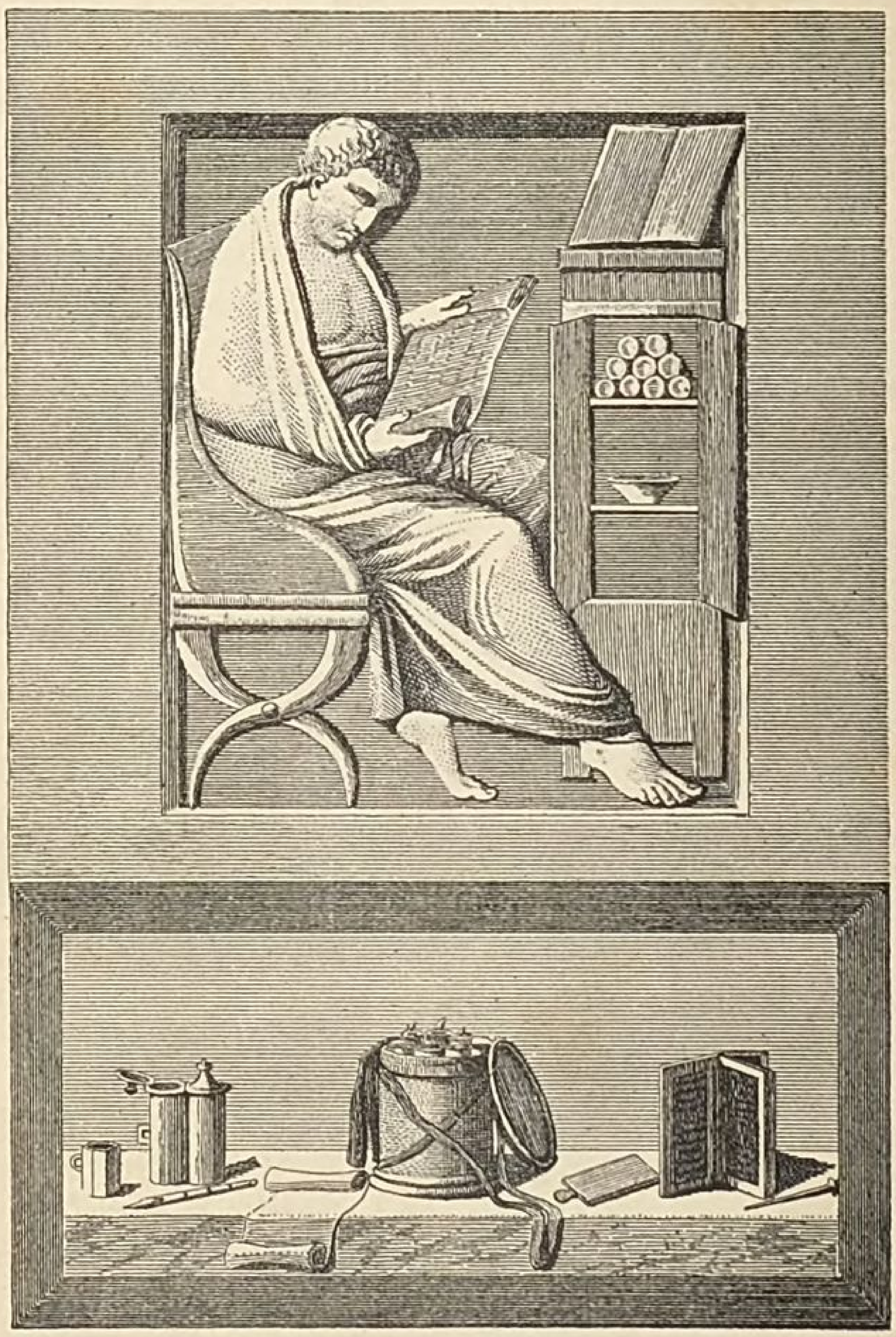
Memor. IV, 2, 1 genannter strebsamer Jüngling Namens Euthydemos u. a. m. fleiſsig Bücher gesammelt haben; aber eben diese so eigens hervorgehobenen Fälle deuten darauf hin, daſs es damals noch Ausnahmen waren. Ein eigentliches Bibliothekswesen, welches mit unserem modernen sich einigermaſsen vergleichen läſst und dann weiterhin auch eine bibliographische Wissenschaft in seinem Gefolge hat, entwickelte sich erst seit der alexandrinischen Zeit, als beim Abnehmen schöpferischer Produktionskraft die wissenschaftliche Verwertung der vergangenen Litteraturepoche begann. Vor allem war es Aristoteles, der sich eine seinem umfassenden Arbeitsgebiete entsprechende, umfangreiche Bibliothek anlegte (Strab. XIII, 608); seinem Beispiele folgten nicht nur die hervorragenden Gelehrten jener Zeit, sondern auch die Fürsten, welche es sich angelegen sein lieſsen, ihre Residenzen ebenso durch die Werke der bildenden Kunst zu schmücken, als die Pflege der Wissenschaft durch reichhaltige Sammlungen von Büchern zu fördern. In erster Reihe müssen hier die Ptolemäer und die von ihnen angelegte groſsartige Bibliothek im alexandrinischen Museum genannt werden, eine in ihrer Art ganz einzig dastehende Schöpfung. Nach einer unter Ptolemäus II veranstalteten Zählung betrug die Zahl der Bände damals 400000 vermischte und 90000 einfache Rollen; wobei jedoch in Anrechnung gebracht werden muſs, daſs darunter nicht nur viele Dubletten sich befanden, sondern auch sehr viele Rollen nur Unterabteilungen (Bücher) eines einzigen gröſseren Werkes waren (vgl. »Bücher«). In noch späterer Zeit soll die Rollenzahl sogar auf 700000 gestiegen sein (zur Zeit Cäsars). Auſserdem befand sich eine kleinere Bibliothek im Serapeion, als deren Bestand 42800 Rollen angegeben werden. Die alexandrinischen Gelehrten haben sich um diese wahrhaft königliche Schöpfung in mehr oder weniger hervorragender Weise verdient gemacht; vornehmlich Zenodot von Ephesos, Kallimachos von Kyrene, Eratosthenes von Kyrene, Aristophanes von Byzanz und Aristarchos von Samothrake haben durch Aufstellung der Rollen, Katalogisierung der Werke und kritische Redaktion derselben die Bedeutung der Bibliothek erhöht. Bei dem im Kriege Cäsars entstandenen groſsen Brande ging der gröſste Teil der Bibliothek in Flammen auf; doch fand die neue Ergänzung durch die von Antonius der Kleopatra geschenkte Bibliothek von Pergamon und wurde dann später durch Augustus (welcher die Bücher in das Serapeion schaffen lieſs) mit reichen Mitteln ausgestattet. Ihr gänzlicher Untergang soll bekanntlich im Jahre 642 durch Amru, den Feldherrn des Kalifen Omar, erfolgt sein; doch wird die alexandrinische Bibliothek damals schwerlich noch litterarische Schätze enthalten haben, welche nicht auch die anderen bedeutenderen Bibliotheken der damaligen Welt, namentlich in Rom und Byzanz, ebenfalls besaſsen. — Die Bibliothek, welche sich die pergamenischen Fürsten in ihrer Hauptstadt anlegten, konnte an Bedeutung mit der alexandrinischen nicht wetteifern. Zwar wurde der Versuch der Ptolemäer, dem Nebenbuhler durch Verbot der Ausfuhr des Papyrus sein Unternehmen zu erschweren, durch die damals gemachte Erfindung des Pergaments (s. »Schreibmaterialien«) glücklich vereitelt; allein immerhin war dies Material zu kostbar, auch Pergamon viel zu wenig Mittelpunkt des litterarischen Lebens, als daſs es möglich gewesen wäre, etwas zu schaffen, was sich der alexandrinischen Bibliothek



331 Der Weise Bias. (Zu Seite 314.)

hätte würdig an die Seite stellen können. Als Antonius die pergamenische Bibliothek nach Alexandria brachte, soll die Zahl der Bücher 200000 betragen haben.

Nach Rom kamen Bibliotheken erst mit der Einführung der griechischen Wissenschaften. Verschiedene römische Feldherren, welche im Osten Feldzüge führten, hatten griechische Büchersammlungen von daher mitgebracht: so Aemilius Paullus aus Macedonien, Sulla aus Athen, Lucullus aus Kleinasien. Um dieselbe Zeit fingen auch die gebildeten Privatleute an, Bücher zu sammeln: Cicero, Atticus u. A. besafsen Bibliotheken. Zur Zeit des Augustus, als ein Prunken mit klassischer Bildung bereits zum guten Ton zu gehören anfing, war daher der Besitz einer Bibliothek für einen Mann der guten Gesellschaft schon so unerläfslich geworden, dafs Vitruv in seinen Vorschriften über Anlage eines vornehmen Hauses auch genaue Angaben über die Bibliotheksräume macht. Eine kleine Privatbibliothek von ca. 1700 Rollen hat man bekanntlich im Jahre 1752 in Herculanum aufgefunden; dieselben waren in einem kleinen Zimmer in Schränken, welche teils an den Wänden, teils frei in der Mitte des Raumes standen, aufbewahrt. Solche Schränke (*armaria*, Plin. ep. II, 17, 8) scheinen der gewöhnliche Aufbewahrungsort für die Rollen in den Bibliotheken gewesen zu sein, während die *scrinia* oder Kapseln im Arbeitszimmer der Gelehrten standen und nur diejenigen Rollen enthielten, deren man gerade beim Studieren benötigt war (s. »Bücher«). Abb. 332 zeigt uns nach einem römischen Sarkophag, nach Mazois, Palais de Scaurus pl. 8 p. 292 (Daremberg, Dict. des antiqu. I, 708 fig. 852) einen auf einem Lehnstuhl sitzenden lesenden Jüngling; neben ihm steht ein Schrank mit geöffneten Thüren, in dessen einem Fache man übereinander gelegte Bücherrollen, im andern ein wahrscheinlich ein Tintenfafs vorstellendes Gefäfs erblickt. — Gröfsere Bibliotheken wurden häufig mit Büsten von berühmten Schriftstellern geschmückt, was namentlich bei den öffentlichen Bibliotheken sehr gewöhnlich war. Solche öffentliche Büchersammlungen gab es in Rom zur Kaiserzeit sehr viele und zum Teil von bedeutendem Umfange. Schon Julius Cäsar hatte die Anlage einer solchen im Sinne gehabt, war aber nicht zur Ausführung seines Planes gekommen; dafür hatte Asinius Pollio zuerst eine grofse öffentliche Bibliothek griechischer und lateinischer Autoren angelegt; dann folgte Augustus mit zweien, einer in der Porticus der Octavia und einer andern auf dem Palatin; die späteren Kaiser gründeten ebenfalls neue Bibliotheken (so Trajan die grofse Bibliotheca Ulpia), so dafs es in Rom im 4. Jahrh. n. Chr. nicht weniger als 28 öffentliche Bibliotheken gab. Über die Art, in welcher dieselben dem Publikum zugänglich gemacht waren, über Besuchsstunden u. dergl. erfahren wir leider nichts Näheres.



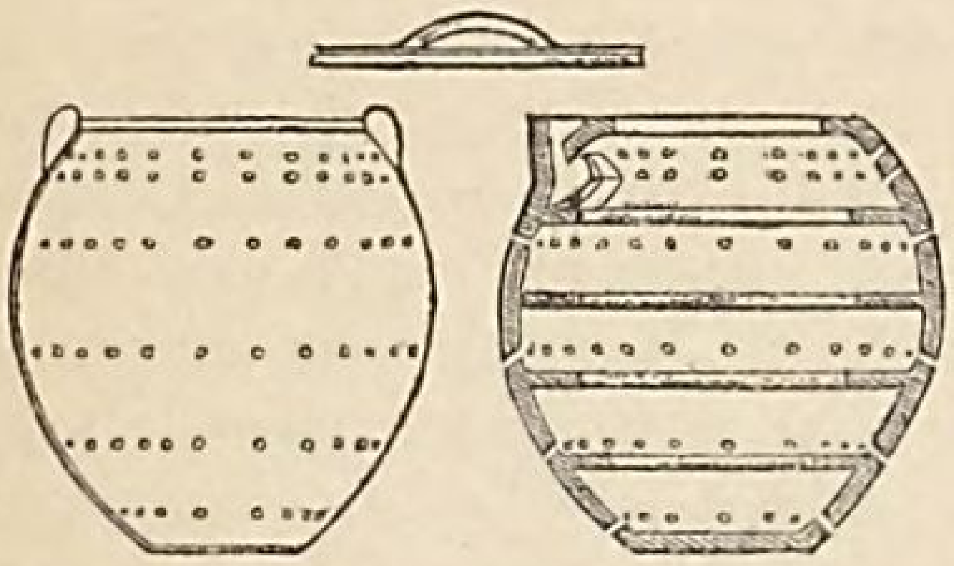
332 Bücherrollen, Tintenfafs, Feder.

Vgl. Ritschl, Die alexandrinischen Bibliotheken Breslau 1838, abgedr. Opuscula I, 1 ff.; Becker-Göll, Charikles II, 160 ff., Gallus II, 418 ff. [Bl]

Bienenzucht. Die Bienenzucht spielte in der antiken Landwirtschaft eine wichtige Rolle, wenn man auch dieselbe zur Zeit Homers noch nicht rationell betrieben zu haben scheint, da Homer nur wilde Bienenstöcke kennt (vgl. Il. II, 87). Die Bienenpflege war für die Alten von um so höherer Bedeutung, als dieselben keinen Zucker kannten und der Honig bei Bereitung von Speisen und Getränken dessen Stelle vertrat; auch die mannigfaltige Verwendung, welche das Wachs in der antiken Technik fand (vgl. »Wachs und Wachsarbeiten«), mufste die Bienenzucht als besonders rentabel erscheinen lassen. Besonders berühmt war bekanntlich der Honig, welchen die Bienen vom Hymettos und von Hybla auf Sicilien lieferten. Dieselbe wichtige Rolle spielte die Bienenzucht auch in der römischen Landwirtschaft; wir sind daher aus den Schriften der römischen Landwirte ziemlich genau

über die Pflege der Bienen unterrichtet. Dieselbe unterschied sich nicht wesentlich von der heutigen; namentlich die Bienenkörbe gleichen in ihrer Form ganz den heutzutage noch gebräuchlichen, wie Abb. 333, nach Monfaucon, Antiqu. expliqu. I, 204, zeigt; derselbe ist aus Flechtwerk dargestellt. Auch aus Thon oder Metall wurden Bienenbehälter gemacht, sowie aus Marienglas, um die Bienen beim Arbeiten beobachten zu können; einen metallenen stellt Abb. 334 vor, nach Daremberg, Dict. des antiqu. I, 304 fig. 360; man sieht hier am Durchschnitt des Gefäfses die verschiedenen Stockwerke *(fori)*, in welche dasselbe


333 Bienenkorb.


334 Bienenkorb.

eingeteilt ist, und die zahlreichen Fluglöcher; auch erkennt man die Vorrichtung, welche das Herausnehmen der Waben ermöglichte. Näheres über die alte Bienenzucht gibt Magerstedt, Die Bienenzucht der Völker des Altertums, 1851, und ders. in den Bildern aus der römischen Landwirtschaft Heft VI, Sondershausen 1863. [Bl]

Bilderchroniken. Mit diesem Namen pflegt man (seit Otto Jahns Abhandlung Griechische Bilderchroniken, Bonn 1873) eine Anzahl in kleinem Mafsstab ausgeführter, meist sehr flacher Reliefs nach Art der berühmten Tabula Iliaca zu bezeichnen, welche allerlei Gegenstände grofsenteils mythologischen Inhalts mit erklärenden Inschriften, litterarischen Notizen u. dergl., darstellen. Die eigentümliche Beschaffenheit dieser Denkmäler läfst dieselben nicht als eigentliche Kunstwerke, bei denen auf die Form der Darstellung besonderer Wert gelegt wird, erscheinen; vielmehr scheint es bei denselben nur auf eine oberflächliche Andeutung der dargestellten Scenen anzukommen, und man nimmt daher an, dafs dieselben zu Schulzwecken gedient haben (vgl. Michaelis bei Jahn a. a. O. S. 86 f.). Doch macht Marquardt, Privatleben d. Römer S. 108, mit Recht darauf aufmerksam, dafs für öffentlichen Schulunterricht die Reliefs von viel zu kleinen Dimensionen, ebenso die Inschriften viel zu klein, auch die Darstellungen zum Teil für Schulzwecke wenig passend ausgewählt sind; derselbe will daher sie lieber als Ornamente von Tempeln oder Bibliotheken oder gewissermafsen als illustrierte Ausgaben poetischer und wissenschaftlicher Werke betrachten, welche unter Umständen auch im Privatunterricht einzelnen Schülern mit Nutzen vorgelegt und erklärt, nicht aber in Schulstuben als Vorlagen für eine gröfsere Zahl von Schülern benutzt werden konnten. [Bl]

Bildhauerkunst. Man unterscheidet die einzelnen Zweige der eigentlichen Bildnerei oder der heute schlechtweg »Plastik« genannten Kunst nach dem Material, in welchem gearbeitet wird, und erhält danach vornehmlich folgende Gattungen: Bildnerei in Thon, in Wachs, in Holz, in Stein und in Erz; alle andern Stoffe, welche aufserdem zur Verwendung kommen, wie die edeln Metalle Gold und Silber, oder Elfenbein, Bernstein, Koralle u. dergl. sind nur ausnahmsweise Substrat der eigentlichen Bildnerei geworden, bis auf die in der klassischen Zeit für kostbare Tempelskulpturen beliebte Verbindung von Gold und Elfenbein. Von diesen verschiedenen Zweigen werden die erstgenannten, sowie die chryselephantine Technik in den betreffenden Artikeln behandelt werden; unter der Bildhauerkunst speziell aber verstehen wir hier nur die Bildnerei in Stein, welche die Alten ἑρμογλυφική, *statuaria* nennen. Während jedoch der *statuarius* lediglich den künstlerisch schaffenden Bildhauer zu bedeuten pflegt und der handwerkmäfsig arbeitende Steinmetz *marmorarius* heifst, umfafst der Begriff des ἑρμογλύφος beide; eine Scheidung von Kunst und Handwerk kennt ja das griechische Altertum noch weniger als das römische. Daher gehört auch der Bildhauer wegen seiner mit Gelderwerb verbundenen Handwerksthätigkeit zu den als banausisch von den Alten gering geachteten Ständen, wenn auch die hervorragendsten unter den Künstlern des Altertums unter diesem allgemeinen Vorurteil nicht litten und eine Ausnahmestellung einnahmen. Die bedeutenderen Meister beschränkten sich auch keineswegs auf die Arbeit in Stein allein, sondern arbeiteten ebenso in Erz, in Gold und Elfenbein, ja selbst in Holz.

Die Technik der alten Bildhauer war im wesentlichen mit der heutigen identisch. Hauptaufgabe war die Herstellung eines genauen Modells (πρόπλασμα) aus Thon; über das technische Verfahren hierbei s. »Thonbildnerei«. Nach diesem Modell wurde sodann, und zwar in den gröfseren Ateliers sicherlich nicht vom Meister selbst, sondern von seinen Gehilfen und Schülern, vermittelst des heute noch üblichen und den Alten bereits bekannten Verfahrens des »Punktierens« eine getreue Kopie des Modelles hergestellt, an welcher der Meister selbst blofs noch die feinere Durcharbeitung der Details vorzunehmen brauchte. Über das Verfahren beim Punktieren selbst haben wir zwar keine Nachrichten bei den alten Schriftstellern; dafs sie aber dasselbe anwandten, lehren uns die Punktierwarzen, die an verschiedenen Statuen (z. B. an einem der

Dioskuren vom Monte Cavallo in Rom) noch stehen geblieben sind. Die Werkzeuge, deren sich die alten Bildhauer bedienten, sind, wie von modernen Künstlern durch genaue Untersuchung antiker Bildwerke konstatiert worden ist (namentlich von M. Wagner an den Ägineten), im wesentlichen ganz die gleichen, wie sie die heutigen Bildhauer gebrauchen: Meifsel von verschiedener Form, Gröfse und Feinheit, Raspeln, Feilen u. dergl. Einen Bildhauer an der Arbeit zeigt Abb. 335 nach Jahn, Bericht d. Sächs. Ges. der Wissensch. 1861 Taf. 6, 2; eine Gemme, auf der ein bärtiger Künstler an einer auf einem dreibeinigen Untersatz stehenden Büste mit Meifsel und Schlegel arbeitet. Dem fertigen Marmorbildwerke wurde in der Regel noch durch Tränkung mit Wachs und enkaustische Bemalung ein bunter Ton verliehen, und zwar wahrscheinlich in der Weise, dafs die nackten Teile ohne besondere Färbung wesentlich einen etwas wärmeren Ton, als ihn der weifse Marmor an sich hatte, erhielten (der allerdings überall durch den Einflufs der Zeit geschwunden ist), während Gewänder, Waffen, Schmuck, Haare, Lippen u. s. w. durch bunte Farben hervorgehoben wurden. Auch die Augen blieben nicht tot, wie in der modernen Plastik noch so häufig in mifsverstandener Nachahmung der Antike, sondern wurden entweder gemalt oder durch eingesetzte bunte Steine, Glasflüsse, Email u. dergl. wiedergegeben. — Das schönste und von der Bildhauerei am häufigsten verwandte Material ist der weifse Marmor, als dessen beste Qualität der von Paros, der namentlich seit dem 4. Jahrh. beliebt wurde, zu betrachten ist; vorher war der pentelische mehr in Gebrauch, und die römische Kunst der Kaiserzeit bediente sich des Marmors von Luna (dem heutigen Carrara). In geringerem Mafse sind die verschiedenen bunten Marmorarten plastisch verwertet worden, am häufigsten in der Kaiserzeit, welche eine gewisse Vorliebe für bunte Steine hatte und auch die mannigfaltigen harten Gesteine, wie Granit, Porphyr, Basalt, welche die griechische Kunst verschmähte, zu verarbeiten liebte. Geringeres Material, wie gewöhnlicher Kalkstein, Tuff, Sandstein u. s. w. wurde nur zu untergeordneten Zwecken und vornehmlich in den Provinzen künstlerisch verwendet.



335 Bildhauer.

Vgl. Blümner, Technologie der Griechen und Römer III, 1 ff. [Bl]

Bildhauerkunst.

I. Allgemeines.

Die Bildhauerkunst gibt ihrer Idee Ausdruck durch die Form. Diese Form wird nicht wie in der Malerei auf die Fläche projiziert, sondern erscheint, wie in der Natur, rund. Die einfachste Form, deren sich die Bildhauerkunst bedient, ist deshalb die von allen Seiten freistehende, von allen Seiten zu betrachtende Statue. Von den verschiedenen Punkten, von denen man die Statue betrachten kann, wird immer einer der vom Künstler bevorzugte, der Hauptstandpunkt sein. Die Vereinigung mehrerer Statuen bildet eine Gruppe. Die Gruppen sind entweder disponierte, d. h. jede Statue ist für sich allein gearbeitet und wird erst durch Nebeneinanderstellung mit anderen zu einem geistig einheitlichen Ganzen vereinigt, oder komponierte, d. h. mehrere Statuen sind nicht nur geistig, sondern auch materiell zu einem Ganzen miteinander verbunden. Beispiele der ersteren Art der Gruppe bietet die archaische und die Blütezeit der Kunst z. B. in den Giebelgruppen der Tempel. Die komponierte mehrfigurige Gruppe tritt erst später in alexandrinischer Zeit auf, wenn auch gewisse Vorstufen sich schon früher nachweisen lassen. Die erste uns bekannte komponierte Gruppe im engeren Sinne des Wortes ist die Gruppe des Laokoon mit seinen Söhnen. Zu den Vorstufen, welche nur zwei Figuren in engerer Vereinigung zeigen, sind besonders die kindertragenden und kinderpflegenden Gestalten zu rechnen, wie die Eirene mit dem Plutoskinde von Kephisodotos, der Hermes mit dem Dionysoskinde des Praxiteles, Silen mit dem Dionysoskinde u. s. w. Neben der Statue und der Gruppe findet sich die Form des Reliefs. Beim Relief ist die Form nicht rund herausgearbeitet, sondern die Figuren haften auf einem Hintergrunde, von dem sie sich mehr (Hochrelief) oder weniger hoch (Flachrelief) abheben. Das Relief bewahrt fast durchgängig eine ideale Oberfläche, d. h. die Modellierung der Figuren wird nicht sowohl durch erhöhten Auftrag auf eine glatte Unterfläche hergestellt, als vielmehr durch Einarbeiten in diese Unterfläche und Vertiefen derselben. So bildet dann die Oberfläche, ideal genommen, eine glatte Fläche, während die Unterfläche je nach Bedürfnis bald mehr, bald weniger zurücktritt. Die Gruppierung eignete sich das Relief, ebenso wie die Malerei, schon frühzeitig an. Die Wirkung der durch die Modellierung hergestellten Form wurde durch Bemalung gehoben (s. »Polychromie«). Die Bemalung wurde in griechischer

Zeit manchmal, in römischer Zeit vielfach durch verschiedenfarbiges Material ersetzt.

Die Form findet ihren Ausdruck durch die Technik. Die Technik ist abhängig vom Material. Das Material ist entweder ein weiches oder hartes. Zu dem weichen rechnen besonders Thon und die erweich- oder dehnbaren Metalle (Plastik), zu den harten Holz und Marmor (Skulptur). Das Modell wurde in Thon hergestellt, als solches durch Brennen zum dauernden Kunstwerk fixiert oder durch Gips für Übertragung in andre Materialien konserviert. Bei der Herstellung des Werkes in Metall bediente man sich als Material des Goldes, des Silbers oder hauptsächlich der Bronze. Das Metall wurde entweder in einzelnen Stücken getrieben und durch Lötung zusammengesetzt oder gegossen. Der Gufs ist entweder ein voller oder ein hohler. Für den Hohlgufs wurde das Werk auf einem feuerfesten Kern mit Wachs modelliert, das Ganze mit einem feuerfesten Mantel umgeben. Das durch Röhren zugeführte Erz füllte die durch das ausgeschmolzene Wachs entstandene Höhlung zwischen Kern und Mantel. Die Alten kannten auch schon den in neuerer Zeit gewöhnlich angewendeten komplizierten Stückgufs, wenigstens bei Herstellung von Kolossen (Philo mir. 4). Berühmt waren unter den Erzmischungen besonders die von Delos, Aigina und Korinth (Plin. XXXIV, 6 ss.). Letzteres hatte je nach der Mischung verschiedene Färbungen. Über die Mischungen im einzelnen sind wir nicht näher unterrichtet. Unter den harten Materialien nimmt neben dem Holze, hauptsächlich in alter Zeit angewendet, der Marmor die Hauptstelle ein. Der Marmor wurde mit Meifsel, Bohrer, Feile, Raspel, ferner durch Abreiben mit Schmirgel u. s. w. behandelt. Besonders verwendete man den weifsen Marmor, namentlich den parischen: λίθος Πάριος, λυχνίτης (grobkörnig, mit einem Stich ins Warmgelbliche, marmo greco; feinkörnig, weifser, marmo grechetto) und den pentelischen (weifsgelb mit mattgrünlichen Streifen). In römischer Zeit kommt dazu der feinkörnige, weifse, mehr gipsähnliche carrarische Marmor (marmor Lunense). Bunte Marmorarten finden sich in griechischer Zeit selten; hier und da der grau-blaue hymettische; in römischer Zeit öfter: der rote rosso, schwarze nero, gelbe giallo. Häufig bediente man sich auch geringerer, am Orte der Herstellung gebrochener Marmorarten, selbst ganz niederer poröser Kalksteinarten (πῶρος), welche dann freilich mit Stucco überzogen wurden und hierdurch erst ihre Vollendung erhielten. Kombinationen von besserem und schlechterem Marmor, von Holz und Marmor, sowie Poros und Marmor begegnen wir häufig. Schliefslich wurde die Skulptur auch geübt am harten Metall mit scharfen Instrumenten (s. »Torentik«) und an Edelsteinen (s. »Steinschneidekunst«). Elfenbein wurde für die Goldelfenbeinbilder vermittelst Erwärmen, Biegen, Feilen, Schaben verwertet; die Elfenbeinschnitzerei gehört erst der römischen Zeit an.

II. Historischer Überblick.

[Die archaische Bildhauerkunst bis auf Phidias wird in einem besonderen Artikel im Zusammenhang behandelt werden. Alle im jetzigen Artikel gesperrt gedruckten und mit Anführungszeichen versehenen Künstler und Kunstwerke werden in Spezialartikeln behandelt.] In ihren Anfängen ist die griechische Bildhauerkunst eine rein dekorative, mit dem Handwerke auf das Engste verbunden. Waffen und Geräte werden mit reichem Bildwerk geschmückt (Schild des Achill bei Homer. Kasten des Kypselos. Thron des Amyklaiischen Apollon). Erst gegen Olymp. 40 tritt die monumentale, eigentlich statuarische Kunst auf, deren Anfänge sich an den mythischen Namen des Daidalos knüpfen. Die Periode des Aufsteigens (Olymp. 40—80) der Bildhauerkunst (archaische Bildhauerkunst) zerfällt in zwei Zeitabschnitte: 1. die Zeit der Erfindungen (Olymp. 40—60), in der man besonders die Technik durch neue Erfindungen bereicherte und vervollkommnete; 2. die Zeit der strengen Schulung und des Strebens nach freier Entwickelung (Olymp. 60—80).

Auf dem Übergange der archaischen zur freien Kunst stehen die drei Künstler: »Kalamis«, »Pythagoras« und »Myron«. Die Blütezeit umfafst die Zeit von den Perserkriegen bis etwa Alexander d. Gr. (Olymp. 80—120). Die erste Hälfte dieser Periode (Olymp. 80—100) können wir als die Zeit des hohen Stils, die von Olymp. 100—120 als die des schönen Stils bezeichnen. In beiden Zeitabschnitten treten die attische und die argivisch-sikyonische Schule am bedeutsamsten hervor. Im ersten Zeitabschnitt steht an der Spitze der attischen Schule »Pheidias« mit seinen geistig tief bedeutenden, formal und technisch vollendeten Bildwerken. Neben ihm eine grofse Zahl von Schülern, wie »Agorakritos«, »Kolotes«, »Theokosmos«, »Thrasymedes«. Selbständiger erscheinen die Künstler »Kallimachos« und »Demetrios«. Daneben arbeiten auch Künstler in der Richtung des Myron: sein Sohn »Lykios«, ferner »Kresilas«, »Styppax« und »Strongylion«. In dieser Zeit wurden aufser einer Fülle selbständiger Bildhauerwerke eine Menge für die Ausschmückung von Bauwerken bestimmte geschaffen: das sog. »Theseion«, der »Parthenon«, der Tempel der Athena »Nike«, das »Erechtheion« zu Athen erhielten ihren Skulpturenschmuck. Auch für die Peloponnes arbeiteten die attischen Künstler: Pheidias fertigte für »Olympia« das Bild des Zeus. An letzterem Orte waren auch andere fremde, wahr-

scheinlich nordgriechische Künstler, »Paionios« und »Alkamenes«, thätig. Die Skulpturen von »Phigalia« zeigen ebenfalls attischen Einflufs. — In der Peloponnes tritt »Polykleitos« mit seiner nicht auf das Geistige, sondern auf das rein formal Schöne gerichteten Kunst in den Vordergrund. Eine zahlreiche Schule setzt seine Bestrebungen fort: nicht weniger als 18 Schüler werden genannt; »Naukydes«, »Polykleitos d. j.«, »Daidalos« und wahrscheinlich auch »Phradmon« schliefsen sich seiner Richtung an. Einen besonderen Weg geht der Messenier »Damophon«. In Theben blühen »Hypatodoros« und »Aristogeiton«. Die drei ebengenannten Künstler bilden aber schon den Übergang zum zweiten Zeitabschnitt der Blütezeit, ebenso wie der Athener »Kephisodotos«, der Vater des Praxiteles. In der zweiten Hälfte der Blütezeit stehen in der attischen Schule an der Spitze der Parier »Skopas«, der Meister des dramatischen oder ethischen Pathos, und der Athener »Praxiteles«, der Meister des psychischen Pathos und der vollendeten sinnlich-schönen Form. Als Genossen des Skopas finden wir mit ihm beim »Mausoleum« beschäftigt »Bryaxis«, »Timotheos« und »Leochares«. Dieser Zeit gehört auch der Bau und die Ausschmückung des »Nereidenmonumentes« zu Xanthos an. Als Schüler und Söhne des Praxiteles kennen wir »Kephisodotos d. j.« und »Timarchos«. Selbständiger sind »Silanion« und »Euphranor«. An der Spitze der peloponnesischen Schule steht »Lysippos«, der die Richtung des Polykleitos festhielt, derselben höhere Eleganz verlieh und dieselbe durch Einführung neuer Proportionen teilweise auch umbildete. Seiner Schule gehören an sein Bruder »Lysistratos«, seine Söhne »Boëdas« und »Euthykrates«, ferner »Eutychides« und »Chares«.

Die Periode der Verfallzeit beginnt mit der Zeit der Diadochen. Bis zur Zeit der Zerstörung Korinths können wir noch eine gewisse Nachblüte konstatieren, welche auch ihre eigenen Blüten noch trieb. In den Vordergrund treten die Kunstschulen von »Pergamon« und Rhodos (»Agesandros«, Athenodoros und Polydoros), sowie die von Tralles (»Apollonios« und Tauriskos). Historische und mythologische Darstellungen mit entschiedener Neigung zum Realismus und zum ein physischen Pathos wurden von diesen Schulen gepflegt. Daneben läuft die Genrebildnerei im engeren Sinne des Wortes (»Boëthos«). Diesem Zeitraum verdanken eine Reihe der berühmtesten Werke ihre Entstehung: »Apollon« von Belvedere, Aphrodite von Melos (s. »Alexandros«), Barberinischer »Satyr«, »Nike« von Samothrake.

Nach der 156. Olymp. beginnt die Zeit der sog. attischen Renaissance, welche nach der Nachblüte der alexandrinischen Zeit dem gänzlichen Verfall der griechischen Kunst noch zwei Jahrhunderte lang Einhalt that. Zwar zeichnet sich dieselbe nicht durch freie geniale Neuschöpfungen aus, doch sind ihre in Anlehnung an ältere Meister geschaffenen Werke immer noch achtenswerte Leistungen. In Griechenland selbst finden wir um diese Zeit die Familie des Eucheir und »Eubulides« thätig, in Rom »Polykles«, Timokles, Timarchides und Dionysios. Am Ende der Republik und im Anfang der Kaiserzeit vertreten die attische Renaissance »Apollonios«, »Kleomenes«, »Glykon«, »Antiochos«, »Salpion« und »Sosibios«. Einen eigenen, die alexandrinische Kunst Kleinasiens fortsetzenden Weg ging der Ephesier »Agasias«. »Archelaos«, ferner »Aristeas« und Papias sind ebenfalls in Rom arbeitende Kleinasiaten. »Pasiteles« mit seiner Schule repräsentiert eine eigentümliche Richtung, ebenso wie »Arkesilaos«.

Neben dieser griechischen Richtung in Rom hatte sich auf Grundlage der nationalen italischen Kunstweise, wie sie uns namentlich in der etruskischen Bildhauerkunst entgegentritt (vgl. »Etrurien«), eine spezifisch römische Bildhauerkunst herausgebildet. Ihr Hauptverdienst beruht in der individuellen, charakteristischen Darstellung der Porträts, der scharfen, treffenden Wiedergabe fremder barbarischer Typen und der lebendigen, naturwahren Schilderung historischer Vorgänge. Vgl. die gegebenen Porträts von Römern, ferner die Art. »Barbarenbildungen«, »Ehrensäulen«, »Triumphbogen«. Idealer sich mehr dem Griechischen anschliefsend, erscheinen die Reliefs der »Sarkophage«. Nach einer kurzen griechischen Reaktion unter Hadrian (vgl. »Antinoos«) erstarkte das römische Element nicht wieder zu gleicher Kraft und ging allmählich seinem Untergange entgegen.

Litteratur: Brunn, Gesch. der griech. Künstler, 2 Bde.; Friederichs, Bausteine zur Gesch. d. griech.-röm. Plastik I; Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik, 2 Bde. 3. Aufl.; Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, 2. Aufl., Bd. II bearb. von Friederichs; Bursian, Griech. Kunst in der Allgem. Encyklopädie I. Sect. Bd. LXXXII; Overbeck, Die ant. Schriftquellen zur Gesch. d. bild. Künste bei den Griechen. [J]

Bildhauerkunst, archaische.

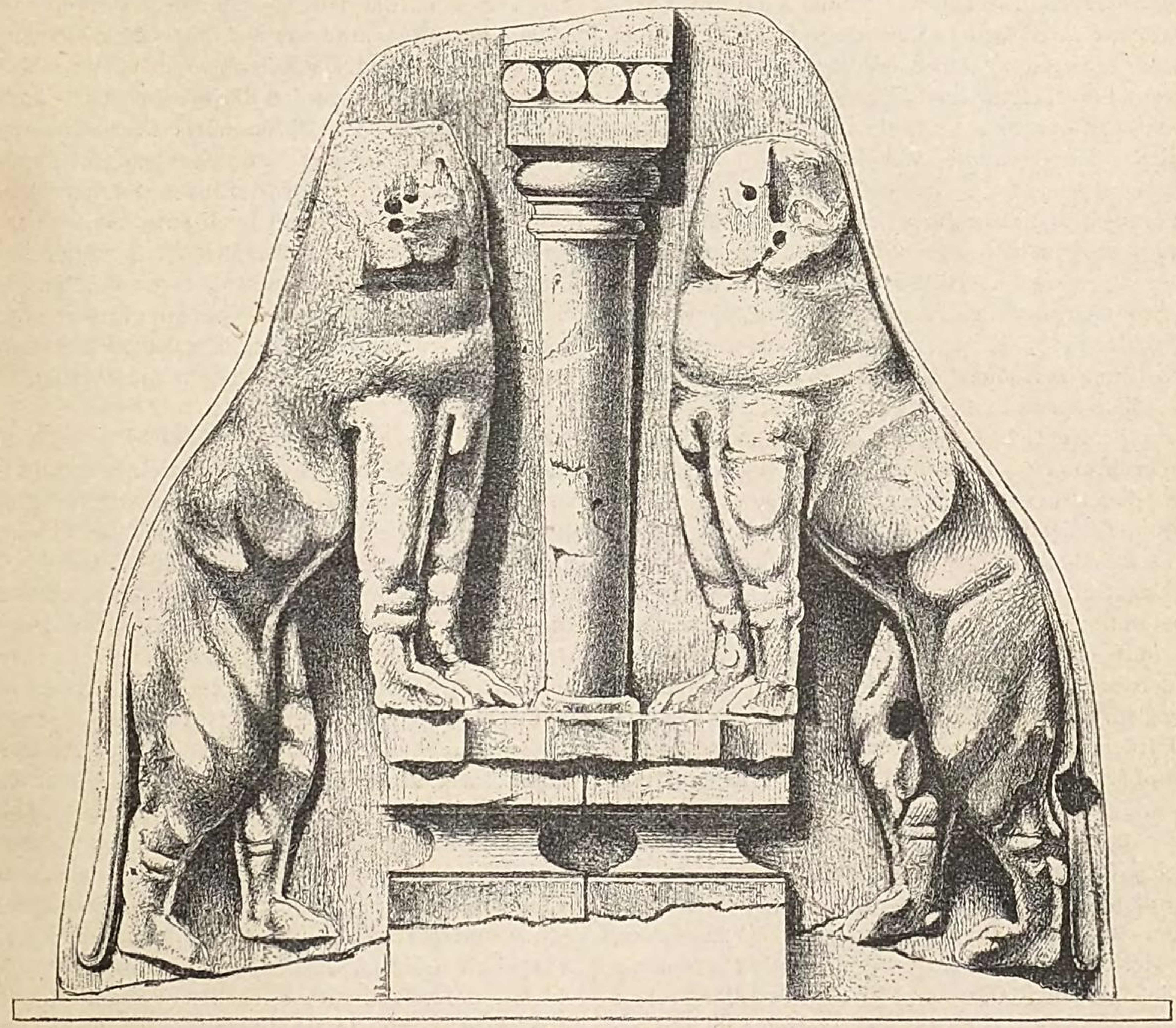
I. Die Anfänge bis Olymp. 40.

Die ältesten Werke bildhauerischer Thätigkeit auf griechischem Boden bilden eine Reihe von steinernen Grabreliefs und in Goldblech getriebenen Gesichtsmasken, welche Schliemann bei seinen Ausgrabungen in Mykenai ans Tageslicht gefördert hat (vgl. »Mykenai«). Dieselben stehen auf einer denkbar tiefsten Kunststufe, so dafs von einem Stil bei ihnen nicht die Rede sein kann. Sie sind

wahrscheinlich von den Ureinwohnern des Landes gefertigt und bieten für die kunsthistorische Betrachtung kein weiteres Interesse.

Das älteste wirkliche Kunstwerk in Griechenland ist das Löwenthor von Mykenai (Abb. 336, nach Arch. Ztg. 1865 Taf. 193). Oberhalb des Thores ist zur Entlastung des Deckbalkens durch Vorkragen der folgenden Steinschichten ein Dreieck ausgespart worden, welches eine Reliefplatte aus Kalkstein schliefst. Dargestellt sind, komponiert als Wappentiere, zwei aufgerichtete Löwen zu beiden Seiten einer Säule, auf deren Unterbau sie die Vordertatzen setzen. Die Säule, offenbar das Symbol der Burg, nimmt nach oben zu und trägt ein an den Holzbau erinnerndes Gebälk, welches ursprünglich zum Abschlufs des Dreiecks noch von irgend einem Gegenstande gekrönt wurde. Die besonders angesetzten, jetzt fehlenden Köpfe der Löwen waren nach vorn gewendet und wirkten als Apotropaia. Der Stil des Ganzen ist ein durchaus ungriechischer, er erinnert lebhaft an asiatische Werke. Dieser Umstand erklärt sich daraus, dafs die Künstler aus Lykien eingewanderte Kyklopen waren (Paus. 2, 16, 5). Ist diese Angabe zwar nur eine mythische, so liegt ihr doch irgend eine historische Wahrheit zu Grunde. Neben diesen dämonischen Steinarbeitern erscheinen als mythische Metallarbeiter die Daktylen am phrygischen Ida und die Telchinen auf Rhodos, Kreta und Kypros.

Die ersten griechischen Werke werden uns bei Homer (vgl. Brunn, Die Kunst bei Homer, München 1868) geschildert, Werke, wie sie zu seiner Zeit geschaffen wurden. Die Götterbilder treten in den Hintergrund, waren also offenbar noch nicht Gegenstände der künstlerischen Thätigkeit. Alle übrigen Werke tragen einen rein dekorativen Charakter, welcher der griechischen Bildhauerkunst lange Zeit eigentümlich bleibt. Die goldenen Mägde des Hephaistos (Il. 18, 417 ff.), die Hunde als Thürhüter im Palaste des Alkinoos (Od. 7, 91), die Jünglinge als Fackelträger daselbst (ebdas. 100) sind rein dekorative Rundwerke. Häufiger aber noch finden wir



336 Löwenthor von Mykenai.

die Bildhauerkunst thätig in der Ausschmückung von Waffen, Geräten u. s. w. in Metall mit Reliefs: Agamemnons Rüstung (Il. 11, 19 ff.), Herakles' Wehrgehenk (Od. 11, 609 f.), Helm der Athena (Il. 5, 743 f.), Nestors Becher (Il. 11, 632 f.), Odysseus' Spange (Od. 19, 226 ff.). Am ausführlichsten wird der Schild des Achilleus: Il. 18, 468 ff. geschildert. Der Schild bestand aus fünf Lagen. In der Mitte war der Himmel mit Sonne, Mond und den Gestirnen dargestellt. Die zweite, über die Mitte vorspringende Lage bildete eine ringsumlaufende Zone mit der Darstellung einer friedlichen und einer bekriegten Stadt, die dritte Zone zeigte die Jahreszeiten, die vierte Chortänze und die fünfte den Alles umschliefsenden Okeanos. Wir haben also eine Darstellung des gesamten menschlichen Lebens unter den verschiedensten Verhältnissen poetisch durchgeführt und in klar komponierter Gliederung zu Anschauung gebracht. In der materiellen Ausführung mochte sich der Schild an asiatische, besonders assyrische Vorbilder anschliefsen, da aus zahlreichen Andeutungen Homers eine rege Wechselbeziehung mit Asien hervorgeht. Aber nur die materielle Ausführung ist entlehnt, nicht der Gedanke und seine Durchführung. Der ganze Schild erscheint den Chroniken assyrischer Reliefdarstellungen gegenüber wie ein Gedicht.

Eine künstlerische Weiterbildung dieses Werkes ist der Schild des Herakles bei Hesiod. Die Darstellung ist eine reichere, indem sich zwischen die fünf Hauptstreifen je ein schmalerer schiebt. In der Mitte das Gesicht des Phobos, mit Schlangen umgeben. Der folgende schmale Streifen zeigt Löwen und Eber im Kampf, der zweite, breitere Streifen Kampf (Kentauren und Lapithen) und Frieden (Apollon mit dem Musenchor), der zweite schmale einen Hafen mit Fischen, einen Fischer und den von den Gorgonen verfolgten Perseus, der dritte breite wieder Kampf und Frieden in einer bekriegten und friedlichen Stadt, der dritte schmale ein Wagenrennen, der vierte breite die Jahreszeiten, der letzte schmale schliefslich den Okeanos. Während die breiten Streifen immer mehrere Scenen zeigen, haben die schmalen eine rundumlaufende zusammenhängende Darstellung. Der geistige Zusammenhang mit dem Schilde des Achill ist unverkennbar, nur ist zu bemerken, dafs, während dort nur Darstellungen des täglichen Lebens wiedergegeben sind, hier daneben auch das mythologische Gebiet betreten wird.

Diese dekorative Bildhauerkunst finden wir weiter geführt besonders noch an zwei Werken, dem Kasten des Kypselos und dem Throne des Amyklaiischen Apollon. Der Kasten des Kypselos (Paus. V, 17 ff.) mag zwischen Olymp. 30—40 entstanden sein. Es war eine längliche Lade von Zedernholz mit Reliefs, die teils aus dem Holze selbst geschnitten, teils von Gold und Elfenbein gefertigt und aufgenietet waren. Die Reliefs bedeckten die Vorderseite in fünf horizontalen Streifen, der Inhalt ist der denkbar reichste, aber geistig und räumlich wohlgeordnet und in strenger Entsprechung (Parallelismus) komponiert. Mythologische Darstellungen herrschen vor. Der Thron des Apollon zu Amyklai bei Sparta (Paus. III, 18 u. 19), ein Werk des Bathykles aus Magnesia, entstand etwa um Olymp. 50, gehört also eigentlich schon in die nächste Periode. Derselbe umschlofs ein altes, aufrecht auf einer Basis stehendes Kultbild, welches 45 Fufs hoch hermenartig gebildet war, auf dem Haupte den Helm, in den Händen Pfeil und Bogen. Der Thron war innen und aufsen reich mit mythologischen Darstellungen geschmückt, ebenso wie die Basis des Götterbildes. Zu den Reliefs, die wir uns ähnlich, wenn auch entwickelter vorzustellen haben wie am Kypseloskasten, kommen runde Figuren an den Füfsen und auf der Lehne. Die ebenfalls wieder in strenger räumlicher Entsprechung komponierten Scenen stehen in geistiger Beziehung zum Gotte, dessen Bild der Thron umschliefst.

II. Die Zeit des Aufsteigens

der Kunst: Olymp. 40—80. Dieselbe zerfällt in zwei Perioden: die Periode der Erfindungen, Olymp. 40—60, und die der Schulung und des Strebens nach freier Entwickelung, Olymp. 60—80.

Erste Periode der Erfindungen, Olymp. 40—60. Die Anfänge der statuarischen oder, wie wir im Gegensatz zur dekorativen sagen wollen, der monumentalen Bildhauerkunst knüpfen sich an den mythischen Namen des Daidalos, des kunstreichen Mannes, des Künstlers. (Vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I, 14 ff.) Bei Homer erscheint er noch nicht als Bildhauer. Erst später werden ihm eine Reihe von Werken und Neuerungen auf dem Gebiete der Bildhauerkunst zugeschrieben. Die Hauptorte seiner bildhauerischen Thätigkeit sind Athen und das eigentliche Griechenland, seiner architektonischen Kreta, Sicilien und Sardinien. Aufser einer Reihe von architektonischen Werken sind uns eine Anzahl von Götterbildern und solchen des Herakles von seiner Hand bekannt. Als Material seiner Statuen finden wir Holz, und die Erfindung der Werkzeuge zur Behandlung desselben werden ihm beigelegt. Die Lebendigkeit seiner Werke wird vorzüglich gerühmt. Er löste die früher eng geschlossenen Arme und Beine, gab den Figuren ein Aktionsschema und öffnete die früher geschlossenen Augen. Dieses lebendige Aktionsschema allein schon verbietet an eine von mancher Seite behauptete Beeinflussung der griechischen Bildhauerkunst durch die ägyptische zu denken, weil die ägyptische Bildhauerkunst derart bewegte Statuen überhaupt nicht kennt, ganz abgesehen davon, dafs das Bildungs-

prinzip der ägyptischen und griechischen Kunst ein grundverschiedenes ist (vgl. Brunn im Rhein. Mus. X, 113 ff.). Daidalos erscheint in der Sage somit als der Stammvater der griechischen Kunst im allgemeinen und der Bildhauerkunst im besonderen, und zwar nimmt ihn hier wieder Athen als Ahnherrn in Anspruch, so dafs »Daidaliden« gleichbedeutend ist mit »attischen Bildnern«.

Schon auf sichererem Boden bewegen wir uns bei Butades von Sikyon, der zu Korinth die Thonplastik erfunden haben soll. Plinius (XXXV, 151) berichtet, seine Tochter habe beim Schein einer Lampe den Schattenrifs des abreisenden Geliebten auf die Wand gezeichnet, und er habe denselben mit Thon ausgefüllt und im Ofen gebrannt, auf diese Weise also das erste Relief hergestellt. Ferner wird ihm die Anwendung roter Thonerde, die Schmückung der Stirn- und Firstziegel mit Flach- und Hochreliefs und die Erfindung des Abformens zugeschrieben. Der Zeit nach fällt der Künstler vor die 30. Olymp.

Neben der Holz- und Thonbildhauerkunst entwickelte sich die Marmorskulptur. Hier tritt uns bedeutsam die Schule von Chios entgegen, welche bis in den Anfang der 30er Olymp. hinaufreicht: Melas, Mikkiades, Archermos, Bupalos und Athenis werden uns genannt (Plin. XXXVI, 11 ff.). Die beiden letzteren blühen zwischen Olymp. 50 und 60. Die uns namentlich überlieferten Werke derselben stellen ausschliefslich weibliche Gottheiten dar.

Auf dem Gebiete der Bildhauerkunst in Metall erfindet Glaukos von Chios um Olymp. 45 die Lötung des Eisens (Herod. I, 25), Rhoikos und Theodoros von Samos (Olymp. 50—60), berühmt auch als Architekten, den Erzgufs und zwar wahrscheinlich den Hohlgufs (Paus. VIII, 14, 8 u. s.). Von Rhoikos erwähnt Pausanias (X, 38, 6) eine Erzfigur der Nyx. Von Theodoros kennt derselbe Autor (a. a. O.) kein Werk in Erz. Er erscheint meist als Verfertiger kunstreich gezierter Geräte und Gefäfse. Der Ring des Polykrates war nach Herodot (III, 41) sein Werk.

Gleichzeitig blühen Dipoinos und Skyllis, Daidaliden von der Insel Kreta, welche vornehmlich in der Peloponnes arbeiten. Ihr Material ist Holz, Marmor (Plin. XXXVI, 14) und Erz. Für Sikyon fertigten sie eine Gruppe des Apollon, der Artemis, des Herakles und der Athena, wahrscheinlich die bekannte Scene des Dreifufsraubes durch Herakles darstellend (Plin. XXXVI, 9). In Kleonai sah Pausanias (II, 15, 1) ein Bild der Athena von ihnen. Die Dioskuren mit ihren Söhnen und deren Müttern von gewöhnlichem und Ebenholz und Elfenbein standen zu Argos (Paus. I, 22, 5), ein Xoanon der Artemis Munychia in Sikyon (Clem. Alex. protr. p. 14 Sylb.).

Eine Anzahl von Schülern aus Sparta schliefsen sich diesen Künstlern an: Theokles, Dorykleides und Dontas. Sie erheben die Holzbildhauerkunst zu einer neuen Blüte, indem sie Zedernholz und Elfenbein mit Gold verbinden, also die ersten Goldelfenbeinbildner sind. Für Olympia fertigten sie eine Reihe umfangreicher Weihgeschenke: Paus. VI, 19, 8 u. 12; V, 17, 1.

Ein andrer Schüler des Dipoinos und Skyllis, Klearchos von Rhegion in Unteritalien, arbeitet in Sparta und zwar in getriebenem und zusammengenietetem, nicht gelötetem Erz ein Zeusbild (Paus. III, 17, 6). Weiter werden als Schüler genannt Tektaios und Angelion unbekannten Vaterlandes, welche den Apollon mit der Chariten auf der Hand für Delos fertigten (Paus. IX, 35, 3). Als Daidalide erscheint noch Cheirisophos von Kreta, der für Tegea einen vergoldeten Apollon aus Holz bildete (Paus. VIII, 53, 7). Schliefslich haben wir in dieser Periode noch des Aigineten Smilis zu erwähnen, eines Daidaliden, welcher das Holzbild der Hera in Samos fertigte (Paus. VII, 4, 4). Dieser Periode gehört auch der schon am Ende der Behandlung der dekorativen Kunst genannte Bathykles von Magnesia an.

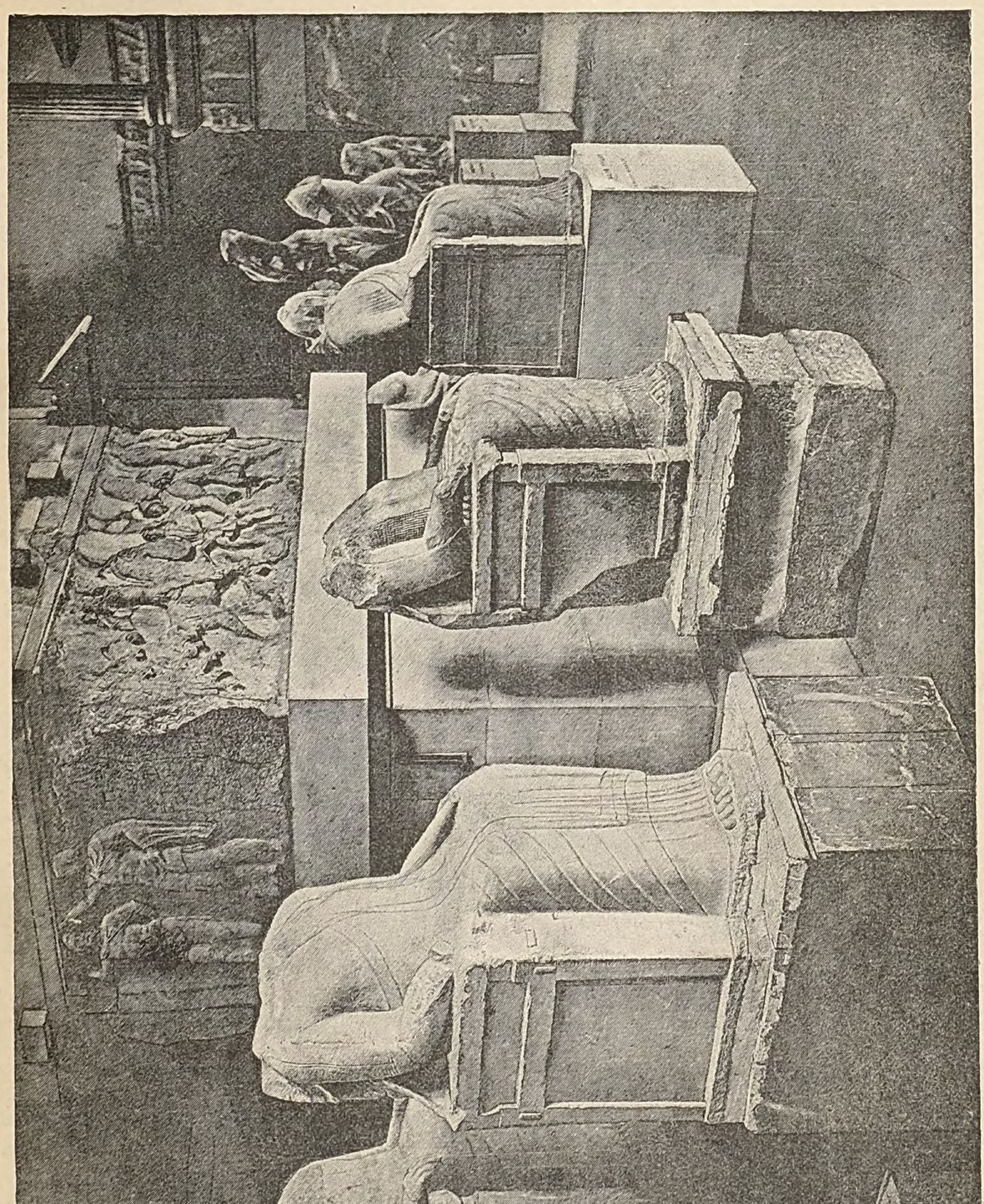
Was die in dieser Periode dargestellten Gegenstände anlangt, so begegnen wir hauptsächlich Götterbildern (dazu Herakles und die Dioskuren) in Einzelfiguren wie in Gruppen, besonders bei Dipoinos und Skyllis und ihren spartanischen Schülern, daneben aber auch Porträtstatuen (Porträt der Hipponax von Bupalos und Athenis; Selbstporträt des Cheirisophos). Die Heroenmythologie ist auch in dieser Periode noch auf das Relief beschränkt (Amyklaiischer Thron). Ob Bupalos und Athenis in Wahrheit schon Giebelgruppen gebildet haben, wie man aus Plinius entnommen, der berichtet, Werke beider Künstler seien zu Rom »*in fastigio*« gestanden, mag unentschieden bleiben; die Figuren können ebenso gut »auf dem Giebel« als Akroterien gestanden haben. Der religiöse Grundzug, der sich schon in der Wahl der Gegenstände in dieser Kunstperiode auf das Klarste dokumentiert, behält auch noch im folgenden Zeitabschnitt die Oberhand.

Monumente.

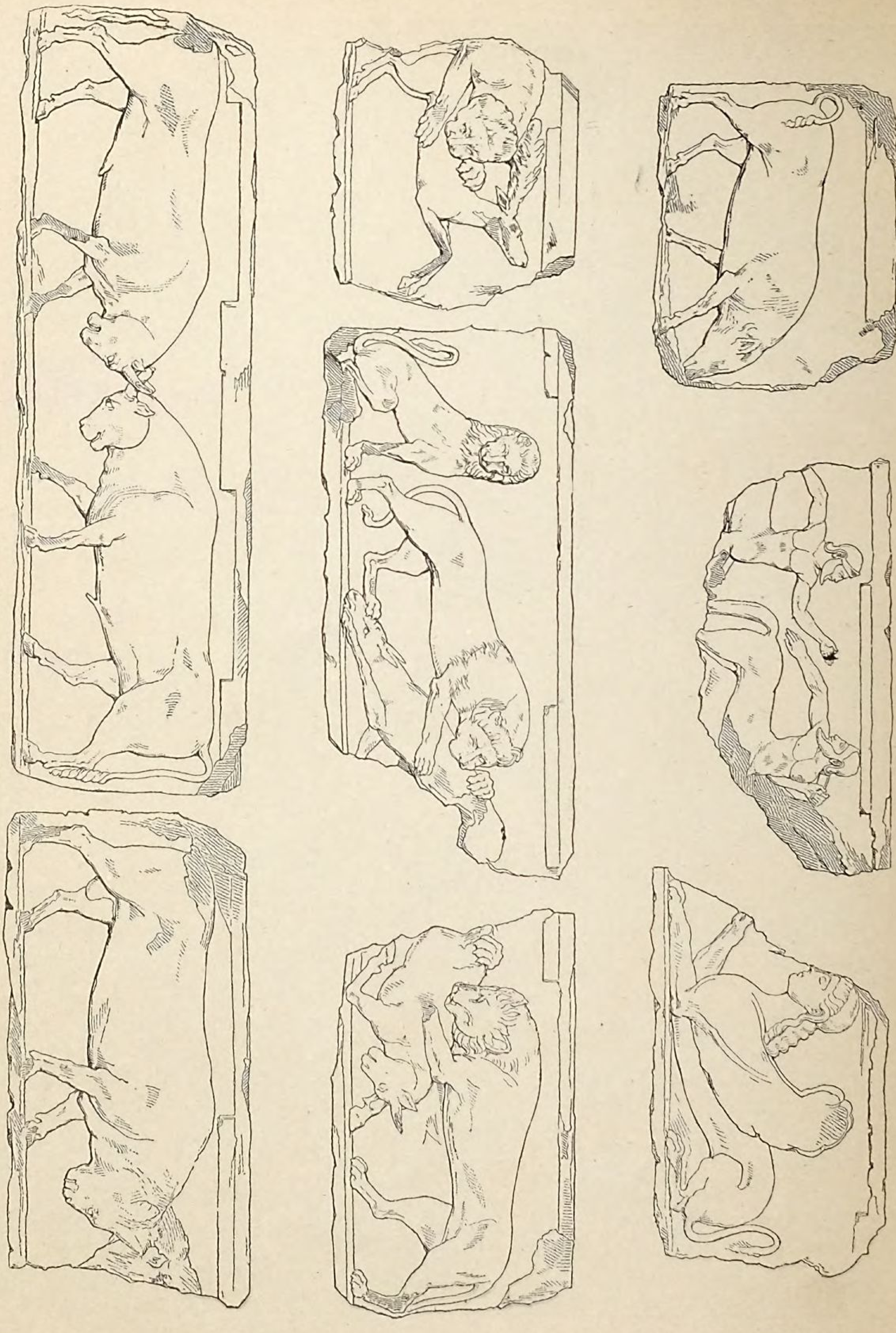
Beginnen wir mit der Betrachtung der Werke auf kleinasiatischem Boden. Unter den statuarischen Werken begegnen wir am Ende dieser Periode (gegen Olymp. 60) den Marmorstatuen an der heiligen Strafse vom Hafen Panormos zum Heiligtum des didymaiischen Apollon bei Milet (Abb. 337, nach Photographie), jetzt im britischen Museum befindlich. Es sind ihrer zehn erhalten, überlebensgrofse sitzende Männer- und Frauengestalten. Die eine trägt die Inschrift: Χάρης εἰμὶ ὁ Κλήσιός Τειχιούσης ἀρχός· ἄγαλμα τοῦ Ἀπόλλωνος, woraus hervorgeht, dafs wir es mit menschlichen Gestalten zu thun

haben. Eine der Statuen trägt die Künstlerinschrift Eudemos, die Basis einer andern verloren gegangenen Terpsikles. Die Stellung der Figuren ist eine ruhige, einfache, aber weit entfernt von ägyptischer Starrheit, überall ist trotz des sich immer wiederholenden Grundmotivs das Streben nach Abwechselung unverkennbar. Die Formengebung ist eine weiche, rundliche, ja fast üppige, so dafs wir hierin gewifs asiatische Einflüsse erkennen dürfen. Hochinteressant erscheinen neben diesen Statuen die durch Wood aufgedeckten Skulpturfragmente vom ältesten Bau des Artemistempels zu Ephesos, von denen die eine Reihe offenbar den Reliefschmuck der untersten Säulentrommeln bildete, eine Anordnung, welche bei dem spätern Wiederaufbau des Tempels nach dem herostratischen Brande beibehalten wurde. Sie stehen den milesischen Statuen sehr nahe, mit denen sie auch ungefähr gleichzeitig sind, da Kroisos (bis Olymp. 58, 2) eben diese Säulen schenkte. Eine weitere Reihe von Reliefs ist uns vom Tempel zu Assos in Troas erhalten (Abb. 338 und 339, nach Clarac Musée pl. 116 A und B), jetzt im Louvre. Dieselben, in Trachyt gehauen, schmückten die Architravbalken und die Metopen des Tempels. Die Zeit desselben läfst sich nicht mit voller Sicherheit fixieren, sicher aber sind die Skulpturen nicht so alt, wie man auf den ersten Anblick hin meinen möchte, wahrscheinlich entstanden sie in den fünfziger Olympiaden. Die eigentümliche Schmückung des Architravs mit Bildwerk bekundet eine Beeinflussung von Mittelasien her, wo die Auszierung der Strukturteile eines Baues durch aufgenietete, getriebene Metallzierrate nichts seltenes war. Unsere Reliefs machen auch durchaus den Eindruck einer in Marmor übertragenen Metallarbeit. Aus dem harten Stein, der hier in Assos das Material bildet, ist nur die Anlage der Figuren herausgearbeitet, der Stuccoüberzug und die Malerei vollendeten das Ganze. Dargestellt ist neben Tierkämpfen, ruhigen Tierfiguren, einem Gastmahl und dahineilenden Kentauren eine mythologische Scene: der Ringkampf des Herakles mit Nereus. Alles ist voll Lebendigkeit und das Aktionsschema voller Kraft und durchaus ungezwungen. Man wird unwillkürlich an die Darstellungen der Alabasterreliefs der assyrischen Paläste erinnert. Interessant ist es zu sehen, wie der Künstler das Prinzip des Isokephalismos, das Prinzip, wonach die Köpfe aller Figuren, mögen sie stehen oder sitzen oder liegen, in einer Höhe erscheinen, beobachtet hat. Dieses in der griechischen Kunst fast durchgängig bewahrte Prinzip macht hier in seiner Durchführung einen beinahe komischen Eindruck, man vergleiche z. B. das Verhältnis des Herakles und Nereus zu den erschreckt davoneilenden Nereiden. Ein im Gesamtcharakter verwandtes Marmorrelief von Samothrake, jetzt im Louvre (Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I, 11, 39) zeigt Agamemnon begleitet von Talthybios und Epeios, wahrscheinlich in einer Ratsversammlung vor Troja. Auch hier tritt der Charakter einer in Marmor übertragenen Metallarbeit deutlich hervor.

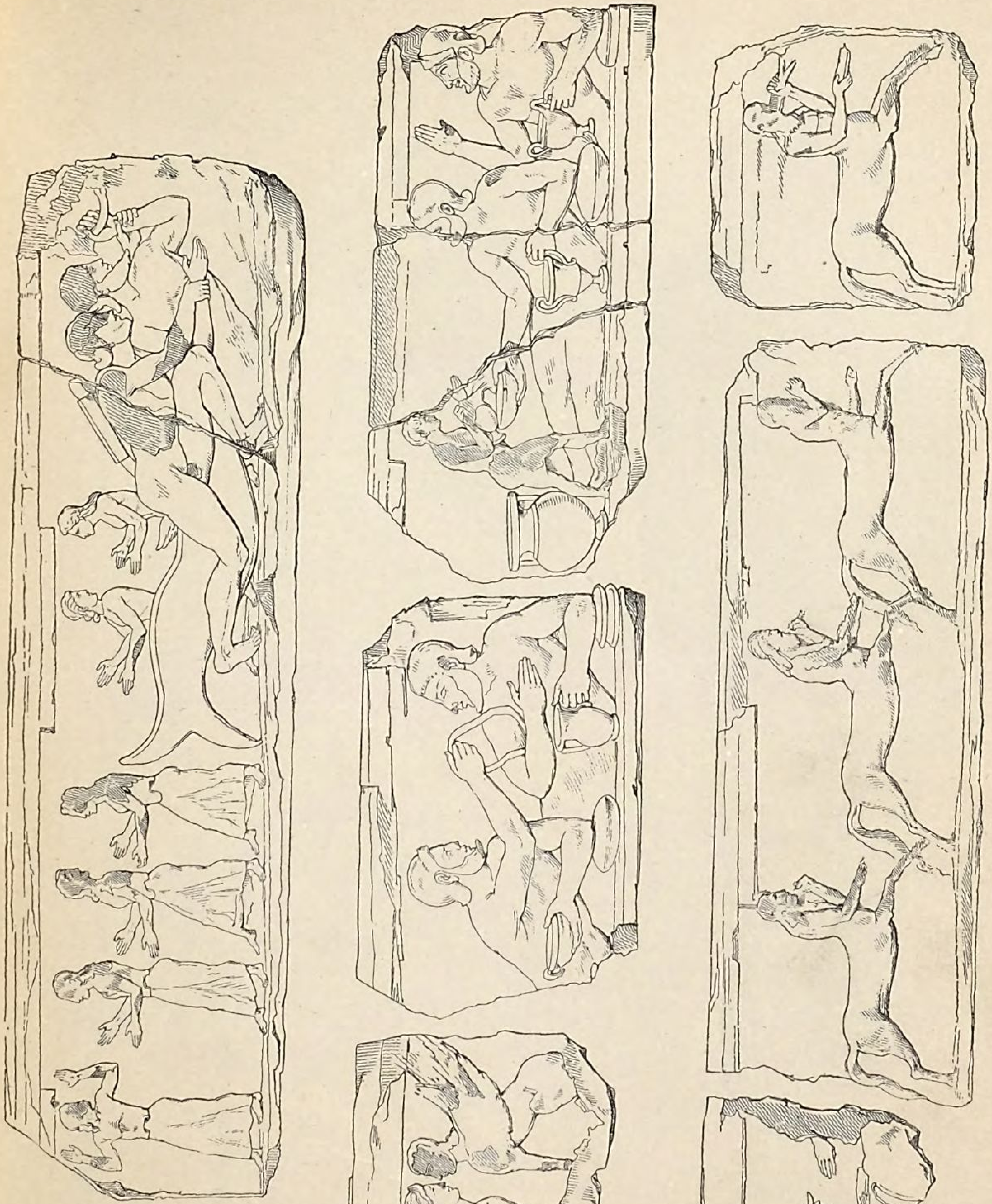
Im eigentlichen Griechenland ist die Bildhauerkunst hauptsächlich vertreten durch eine Reihe nackter männlicher Gestalten, die man gewöhnlich als Apollon zu bezeichnen pflegt. Manchmal dürfte diese Bezeichnung die zutreffende sein, obgleich wir es gewifs sehr häufig nur mit menschlichen Jünglingen zu thun haben. Die Hauptvertreter dieses Typus sind die Marmorstatuen von Orchomenos Thera und Tenea (Abb. 340, nach Mon. d. Inst. IV, 44). Letztere Statue, jetzt in der Glyptothek zu München befindlich, repräsentiert uns den Stand der griechischen Bildhauerkunst auf heimatlichem Boden um die Mitte des 6. Jahrh. v. Chr. Die Gestalt steht fest da mit platt aufgesetzten Füfsen, den linken vorgesetzt, die Arme am Oberschenkel anliegend, wenn auch in der Hüftengegend gelöst, der Kopf mit lang herabfallendem, gewelltem Haar blickt mit einem leisen Lächeln geradeaus. Der Körper zeugt von einer bis zu einem gewissen Grade gehenden korrekten Naturnachahmung, welche auch schon in den genannten Vorgängern unseres Apollon, in den Statuen von Orchomenos und Thera, unverkennbar angestrebt ist, hier aber doch schon in einzelnen Partien, besonders den Beinen, von wirklichem Verständnis Rechnung legt. In diesen Statuen hat man gegenüber den lebendig bewegten Figuren des Daidalos einen Rückschritt finden wollen und zwar unter Beeinflussung von seiten Ägyptens. Dieser Einflufs ist aber angesichts der Statuen, besonders im Hinblick auf die uns aus ihnen entgegentretende Individualität durchaus zu leugnen. Die eigentümliche, scheinbare Regungslosigkeit erklärt sich aus zwei Gründen. Der erste ist ein rein materieller. In Holz, dem Materiale des Daidalos, war die Darstellung einer lebhaften Aktion durch Ansetzen von Armen und Beinen ein Leichtes; nicht so in Marmor, darum dort Bewegung, hier Ruhe. Zweitens befanden sich die Künstler in weiser Erkenntnis, ruhige, nicht bewegte Gestalten darzustellen, indem die Darstellung der ruhigen Gestalt für die Schulung, Vervollkommnung und Festigung des Könnens viel mehr fördert als die der bewegten, dabei freilich aber wieder mehr Selbstverleugnung verlangt. Neben diesen statuarischen Werken finden wir auch eine Reihe von Reliefs. Zu den ältesten zählt die Marmorbasis einer Stele aus Sparta (Abb. 341 und 342, nach Ann. d. Inst. 1861 tav. C). Die Schlangen auf den Schmalseiten deuten auf sepulkrale Bestimmung. Die Erklärung der beiden Hauptdarstellungen ist nicht gesichert; nach der gewöhnlichen Annahme ist das Wiedersehen von Orestes und Elektra, sowie Orestes'



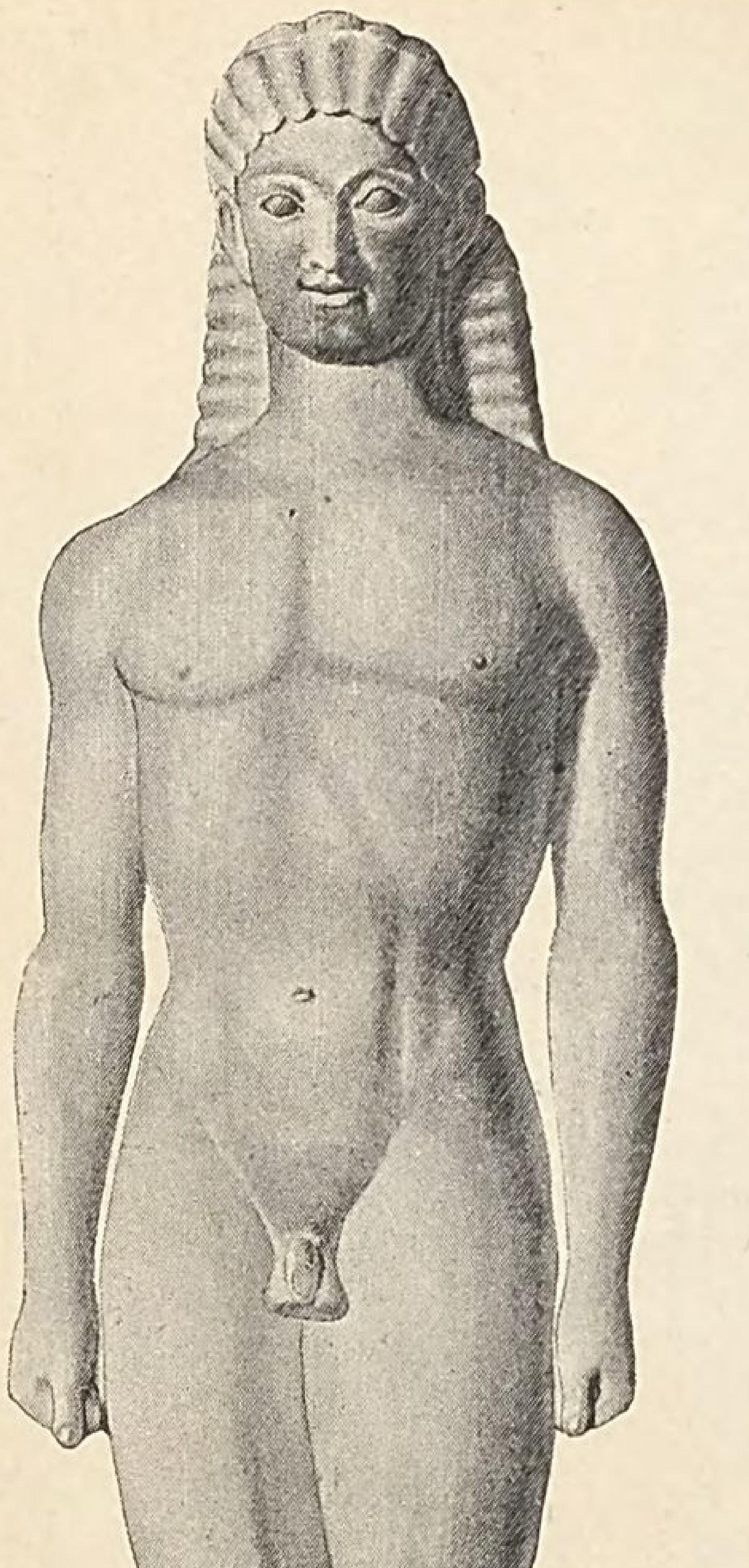
337 Marmorstatuen von der heiligen Straſse bei Milet. (Zu Seite 323.)



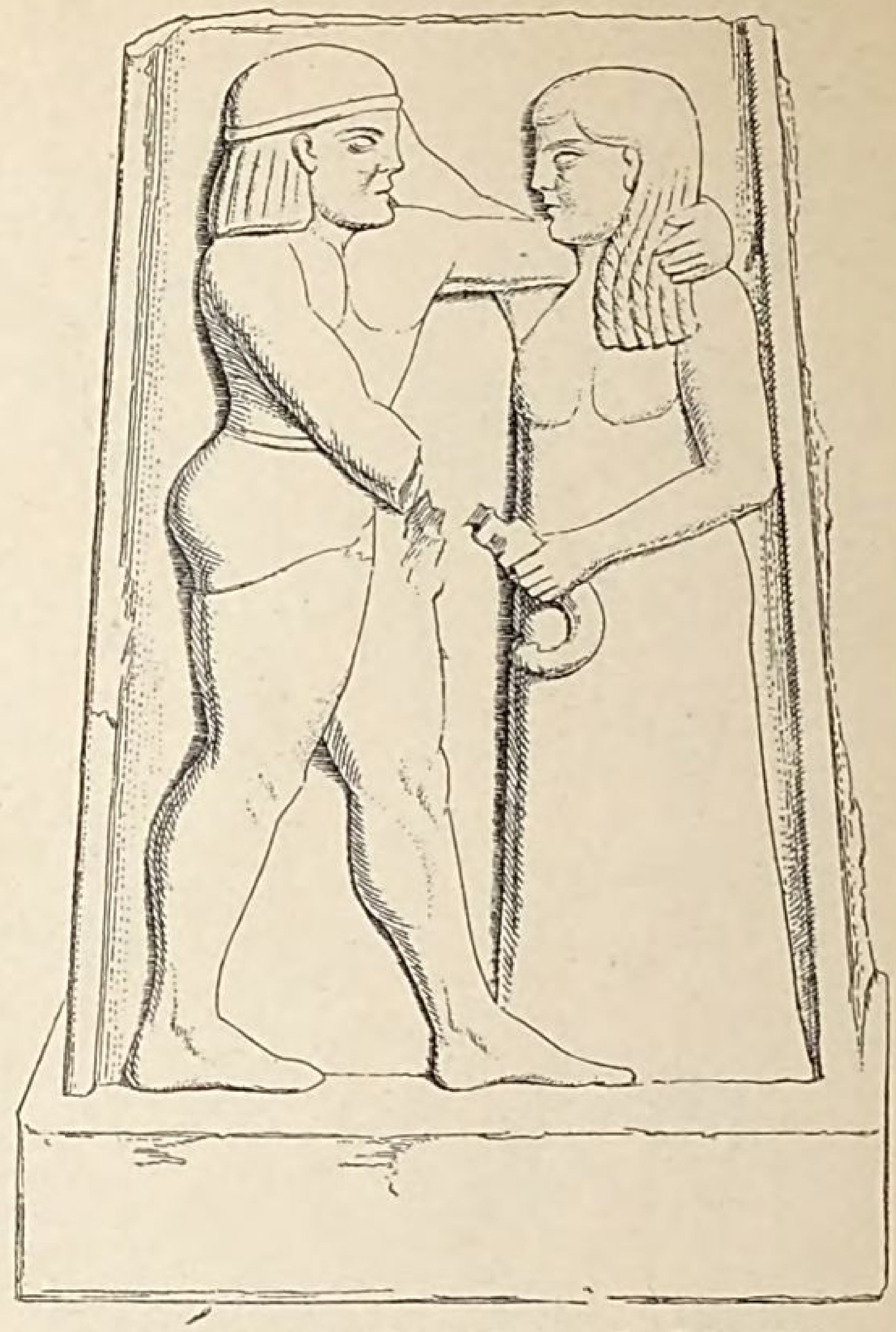
338 Reliefs vom Tempel zu Assos. (Zu Seite 324.)



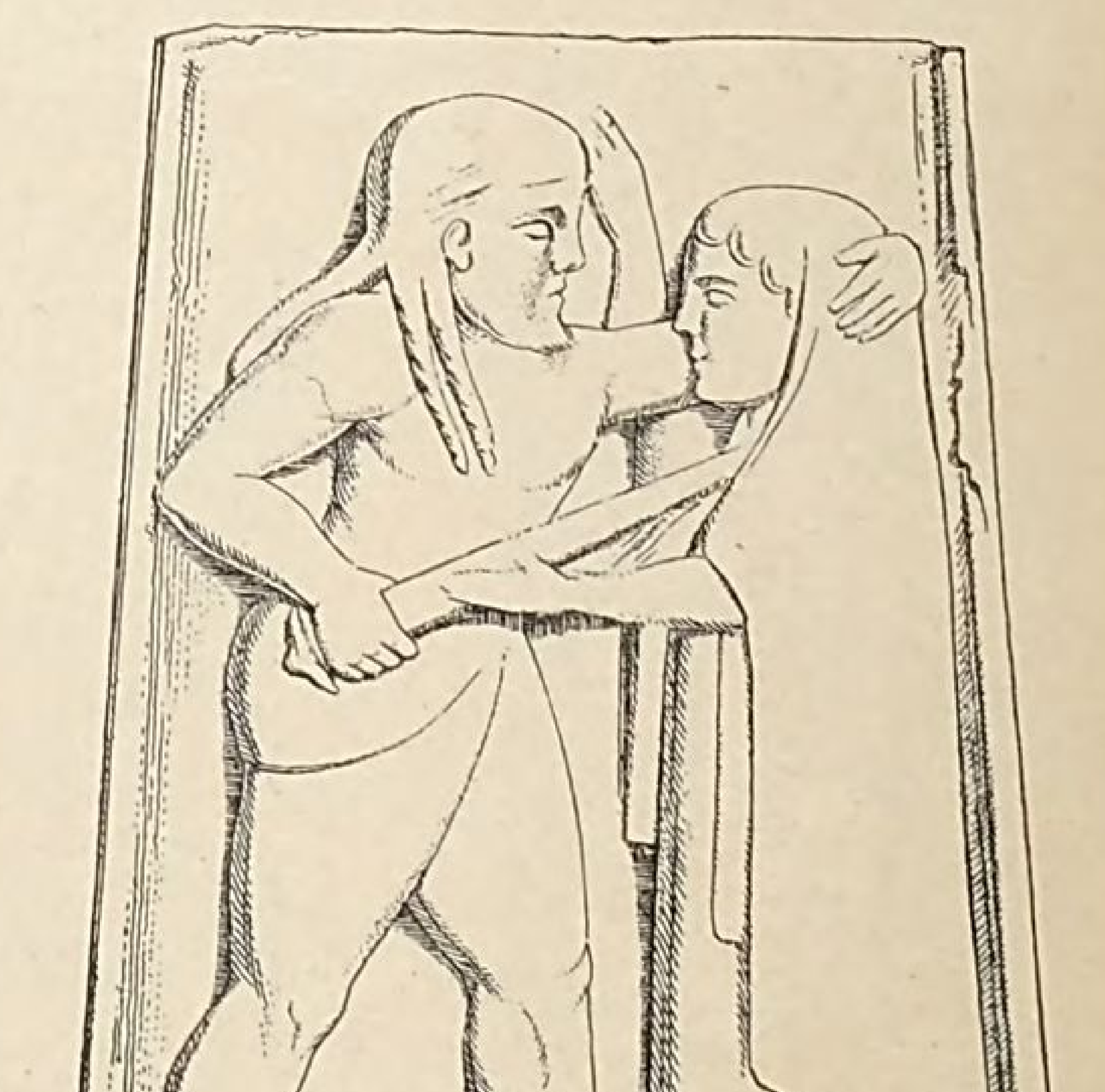
339 Reliefs vom Tempel zu Assos. (Zu Seite 324.)



340 Apollon von Tenea. (Zu Seite 324.)

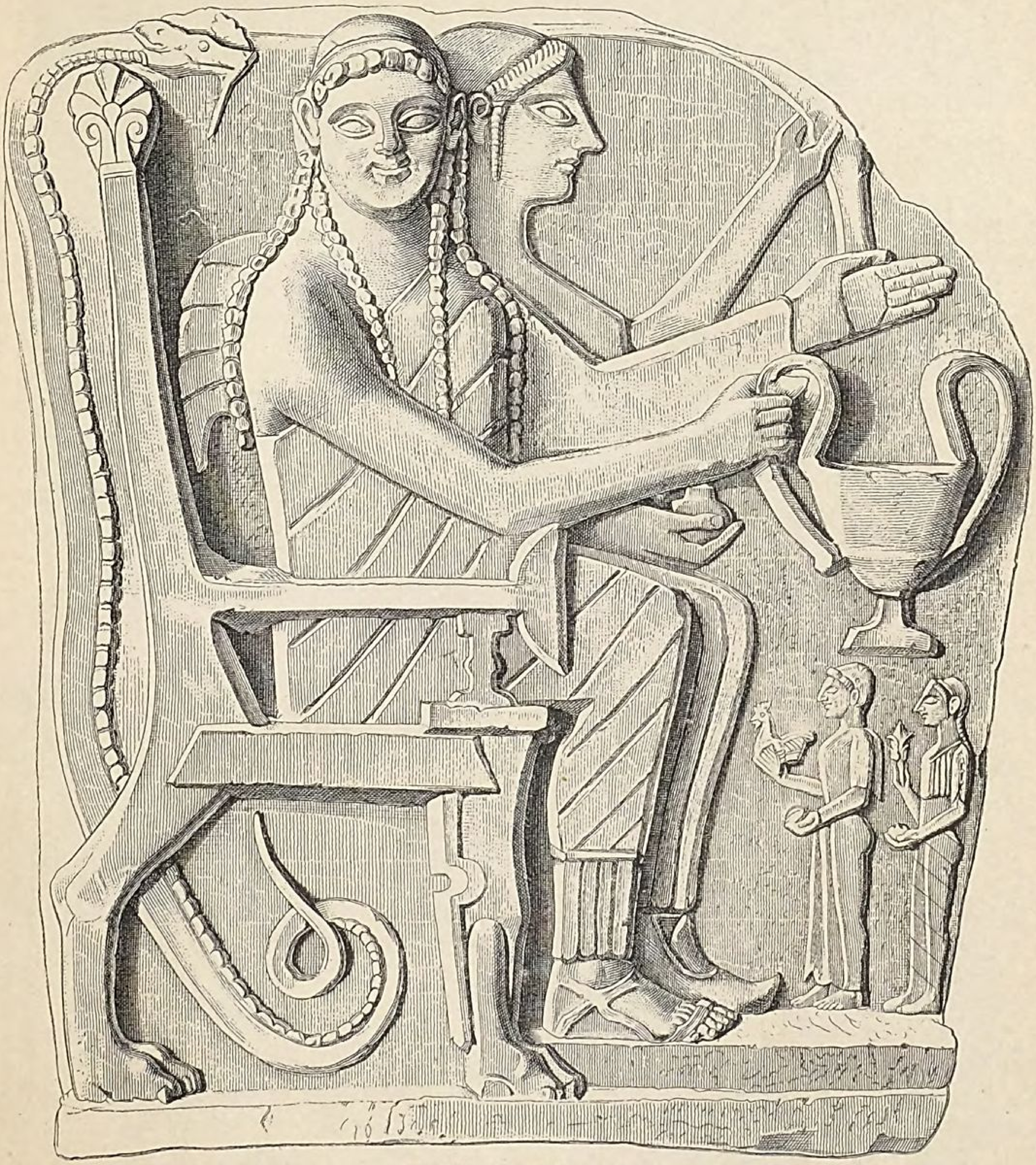


341 Spartanische Marmorbasis. (Zu Seite 324.)



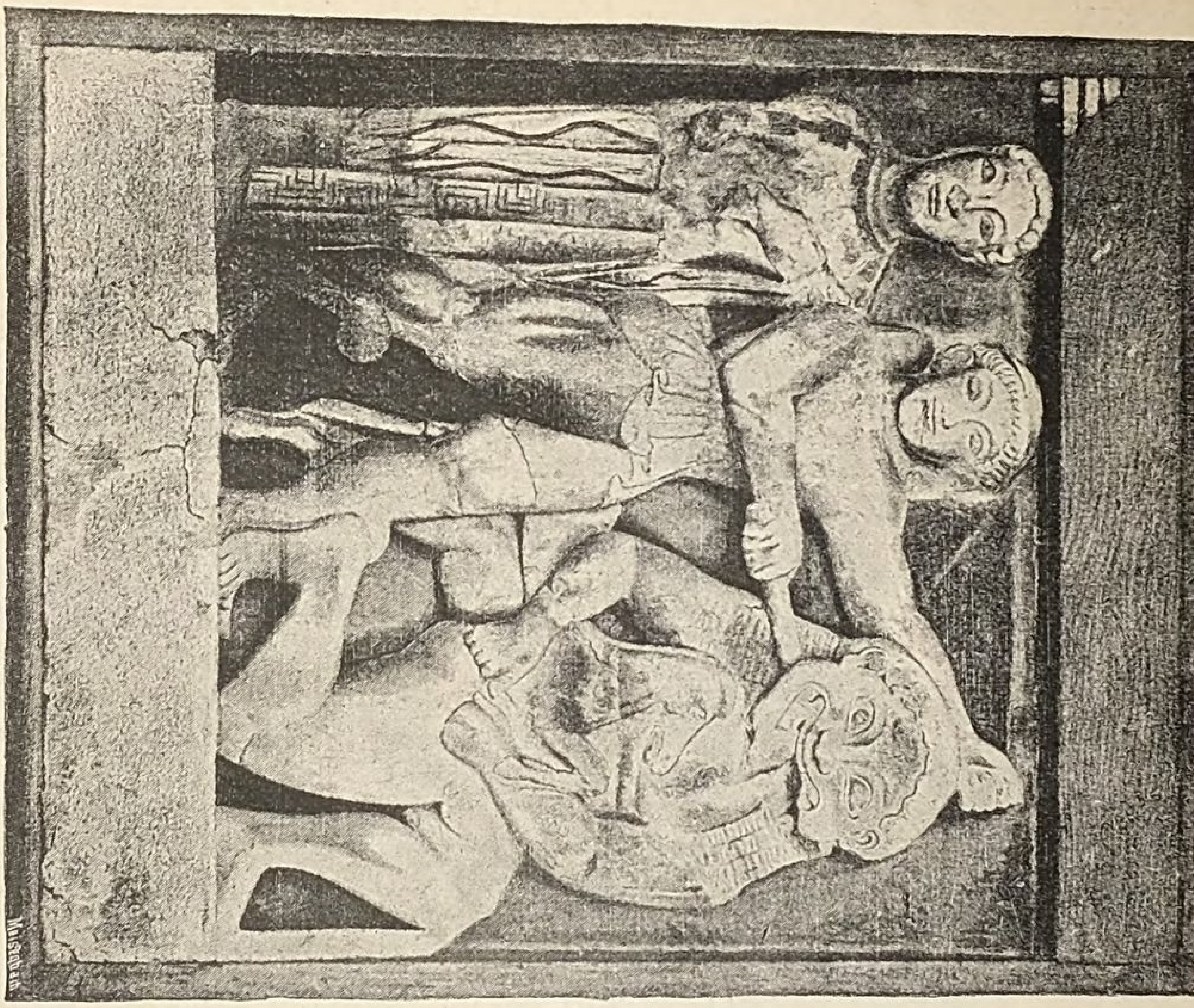
342 Spartanische Marmorbasis. (Zu Seite 324.)

Muttermord dargestellt. Die Formengebung ist bei ziemlich starker Relieferhebung mit flacher Oberfläche die denkbar einfachste. Es läfst sich diese Formengebung durch eine Reihe von Monumenten verfolgen, von denen wir ein aus Chrysapha bei Sparta stammendes Marmorrelief abbilden (Abb. 343, nach Mitt. d. Inst. 1877 Taf. 20). Wir haben eine männliche und eine weibliche Gestalt nebeneinander thronend dargestellt, der Mann mit dem Kantharos, die Frau mit einer Frucht und zierlich den Mantel hebend. Vor dem Throne sehen wir kleingebildete Gestalten mit Geschenken, hinter dem Throne eine Schlange. Die Deutung ist nicht gesichert, gewöhnlich erblickt man hier Hades und Persephone, welchen die Sterblichen Geschenke darbringen. Das Bildungsprinzip ist hier dasselbe wie bei der Basis: hohes Relief, glatte Oberfläche, dabei eine scharfe, eckige, fast mathematische Zeichnung. Da nun diese Art in einer ganzen Reihe ähnlicher Werke spartanischen Fundortes wiederkehrt, hat man mit Recht geschlossen, dafs dieser architektonisch-geometrische Stil Sparta, allgemeiner der Peloponnes eigentümlich sei. Letztere Ansicht findet ihre Bestätigung durch eine Anzahl weiterer Denkmäler. Vgl. Brunn, Mitt. d. Inst. 1882 S. 113 ff.



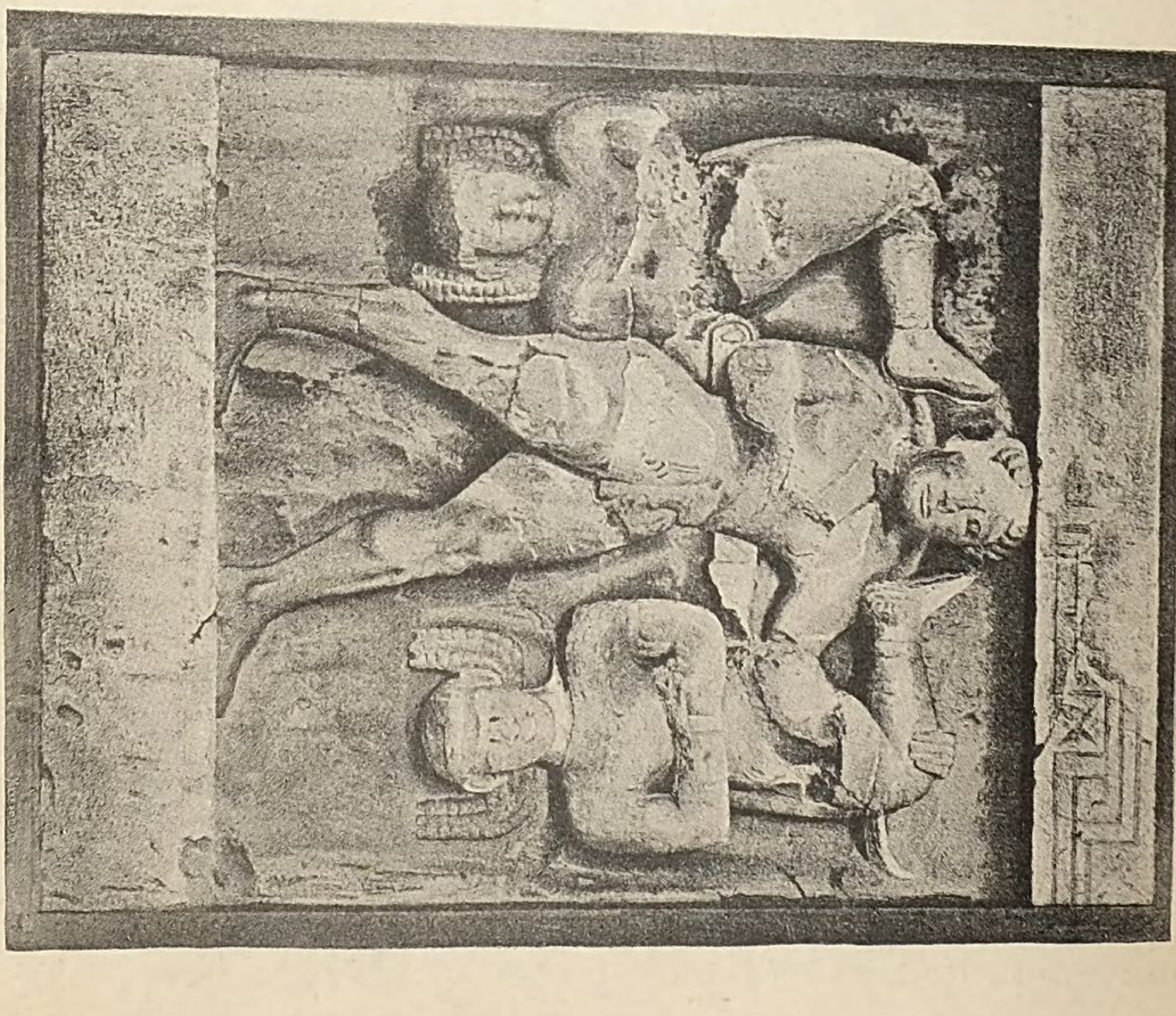
343 Relief von Chrysapha.

Wenden wir unsern Blick nach Westen, so haben wir auf Sicilien in Selinus eine Reihe von Tempelskulpturen zu verzeichnen. Dem Anfange des 6. Jahrhunderts gehören an die Metopen des gewöhnlich mit C bezeichneten Tempels der Akropolis dieser



344 Perseus und die Medusa. (Zu Seite 331.

Vom Tempel C zu Selinunt.



345 Herakles und die Kerkopen. (Zu Seite 331.)

Stadt. Die besterhaltenen dieser in feinkörnigem Kalktuff gearbeiteten, erst durch Stuccoüberzug und Malerei vollendeten Metopen stellen die Tötung der Medusa durch Perseus (Abb. 344, nach Benndorf, Metopen v. Selinunt. Taf. 1) und Herakles mit den Kerkopen (Abb. 345, ebdas. Taf. 2) dar. Der Stil macht einen rohen und plumpen Eindruck, und Mifsverständnissen begegnet man im ganzen wie im einzelnen. Reiz aber verleiht den Werken eine gewisse Naivität. Besonders ungeschickt erscheint der Künstler in der Profildarstellung der Figuren: während er die Beine in Profil stellt, dreht er den Körper in der Hüfte herum und läfst den Oberkörper en face erscheinen. — Später, etwa der Mitte des 6. Jahrhunderts angehörig, sind zwei Metopen des Tempels F auf dem östlichen Hügel derselben Stadt (Abb. 346 und 347, nach Benndorf a. a. O. Taf. 5 und 6). Dargestellt sind Scenen aus der Gigantomachie, die Benennung der Dargestellten aber nicht gesichert. Das Material ist dasselbe wie beim Tempel C. Die Durchführung scheint auf den ersten Blick eine ziemlich vollendete, hält aber einer eingehenderen Prüfung nicht Stand. Eine gewisse Naturbeobachtung kann dem Künstler nicht abgesprochen werden — man vergleiche den schmerzerfüllten Ausdruck im Kopfe des Giganten in Abb. 346 —, doch mufs darauf hingewiesen werden, dafs von einer strengen Schulung nicht die Rede sein kann, wie die starke Verschiedenheit beider Metopen zeigt. Sicilien konnte eben wegen des Mangels an geeignetem Material für die Steinskulptur keine konsequente Schulung durchmachen.

Zweite Periode der Schulung und des Strebens nach freier Entwickelung: Olymp. 60—80. In dieser Periode tritt Hellas in den Vordergrund der Betrachtung. In Argos, wo Dipoinos und Skyllis vorübergehend thätig waren, bildet sich eine einheimische Kunstschule. Wir heben Glaukos und Dionysios hervor, die Schöpfer umfassender Weihgeschenke für Olympia (Paus. V, 26, 2; 27, 1). Der berühmteste Argiver aber dieser Periode ist Ageladas, der Lehrer des Pheidias, Polykleitos und Myron. Er war Erzbildner und von grofser Vielseitigkeit. Werke von ihm sind: der Zeus Ithomatas (Paus. IV, 33, 2), Zeus als Knabe und ein jugendlicher Herakles (Paus. VII, 24, 4), Herakles Alexikakos (Schol. Arist. Ranae 504), eine Muse (Anth. gr. II, 15, 35), zusammen aufgestellt mit zwei anderen des Aristokles und Kanachos, Reiter und kriegsgefangene Frauen, von den Tarentinern nach Delphi geweiht (Paus. X, 10, 6), das Viergespann



347



346

Gigantenkämpfe. Vom Tempel F zu Selinunt.

des Olympioniken Kleosthenes mit der Statue des Siegers und des Wagenlenkers (Paus. VI, 10, 6) und mehrere olympische Siegerstatuen. Über den Kunstcharakter des Agelados sind wir leider nicht näher unterrichtet, jedenfalls aber mufs er nach den Schülern zu schliefsen eine bedeutende künstlerische Persönlichkeit gewesen sein.

Neben Argos finden wir Sikyon als Sitz der Kunst. Schon früher begegneten wir dem Erfinder der Thonplastik, Butades. Kanachos erscheint in dieser Periode an der Spitze der Schule. Er arbeitete in Erz, Holz, Gold und Elfenbein und Marmor. Seine Muse wurde schon oben erwähnt, in Sikyon war ein Sitzbild der Aphrodite von seiner Hand aus Gold und Elfenbein (Paus. II, 10, 4). Für Theben arbeitete er eine Apollonstatue aus Holz; nur im Material (Erz und zwar in aiginetischer Mischung: Plin. XXXIV, 75) verschieden davon war der Apollon, den er für Milet fertigte (Paus. IX, 10, 2). Als Attribute hatte er den Bogen und einen Hirsch, durch ein mechanisches Kunstwerk beweglich. Eine antike Nachbildung glaubt man nach Mafsgabe milesischer Münzen in einer Londoner Bronzestatuette mit den genannten Attributen zu besitzen: Müller-Wieseler, Denkm. d. alten Kunst I, 4, 21. Apollon steht nackt da mit vorgesetztem linkem Fufs, die Vorderarme mit den Attributen sind vorgestreckt, das Haupt blickt ruhig geradeaus, die Haare fallen in langen Locken über Nacken und Schultern herab. Für den Stil des Kanachos dürfen wir aber aus dieser Statuette nichts entnehmen, da ähnliche uns erhaltene Typen bedeutende stilistische Verschiedenheiten zeigen. Nach Ciceros Urteil (Brutus 18, 70) sind des Kanachos Werke härter als die des Kalamis (s. Art.). Kanachos' Bruder, Aristokles, dessen Muse oben erwähnt, setzte die Schule desselben fort, die wir bis Olymp. 100 verfolgen können.

Als dritter Ort der Kunstübung tritt Aigina auf. Aufser dem Bildner von Olympioniken Glaukias nennen wir Anaxagoras, der den ehernen zehn Ellen hohen Zeus machte, welchen die Hellenen gemeinschaftlich nach der Schlacht bei Plataiai in Olympia aufstellten. Als die bedeutendsten Künstler werden Kallon und Onatas bezeichnet. Kallon, der ältere von beiden, war Schüler des Tektaios und Angelion (Paus. II, 32, 5). Er steht, was den Stil anlangt, auf einer Stufe mit dem Athener Hegias: beider Werke werden wie die des Kanachos härter als die des Kalamis genannt (Quint. XII, 10, 7). Von Werken wird nur das Xoanon der Athena Sthenias auf der Burg von Korinth (Paus. a. a. O.) und ein eherner Dreifufs mit dem Bilde der Kora zu Amyklai (Paus. III, 18, 8) erwähnt. Die Blüte der aiginetischen Schule, welche mit dem Untergange der politischen Freiheit (Olymp. 81) ihr Ende nahm, bezeichnet Onatas. Unter seinen Werken finden wir nicht allein Götter- und Heroenbilder, sondern auch historische Darstellungen. Von ersteren werden genannt die sog. schwarze Demeter, in Phigalia (Paus. VIII, 42, 1 ss.) in Erz, welche sich im Typus teilweise einem älteren verbrannten Xoanon anschlofs, ein Apollonkolofs für Pergamon aus Erz (Paus. a. a. O.), ferner ein Hermes (Paus. V, 27, 8) und ein zehn Ellen hoher Herakles (ebdas. 25, 12). Weiter fertigte er das Weihgeschenk der Achaier in Olympia: Statuen von zehn griechischen Helden vor Troja, welche durch das Los den Gegner des Hektor bestimmen (Paus. a. a. O. 8), das Weihgeschenk der Tarentiner in Delphi für ihren Sieg über die Peuketier: eine Gruppe von Kämpfern zu Fufs und zu Rofs, darunter Opis, der König der Japygier, der Peuketier Bundesgenossen, zu Boden liegend und über ihm stehend die Heroen Taras und Phalanthos (Paus. X, 13, 10), schliefslich das Viergespann für die olympischen Spiele des Hieron (Paus. VIII, 42, 8). Zu jeder Seite des Viergespanns stand ein von einem Knaben gerittenes Rennpferd, Werke des Kalamis (Paus. VI, 12, 1). Der Kreis der Darstellungen des Meisters ist nach dieser Aufzählung ein sehr ausgedehnter, sein Material ist ausschliefslich Erz. Über seinen Stil haben wir nur folgende kurze Bemerkung des Pausanias (V, 25, 12): »Dieser Onatas, obwohl auch er im Stil seiner Werke der aiginetischen Schule angehört, werden wir dennoch Keinem nachsetzen von den Daidaliden und der attischen Kunstgilde.« Leider gewinnen wir hierdurch noch keinen Anhalt für die Beurteilung, nur so viel ist klar, dafs Pausanias damit ein besonderes Lob aussprechen will.

Der Hauptsitz der Bildhauerkunst dieser Periode aber ist Athen. Seit Daidalos redet man immer nur allgemein von Daidaliden, jetzt aber treten bedeutende Individualitäten auf. Noch den sechziger Olympiaden gehört Endoios an. Vgl. A. de Schuetz, hist. alph. att. II. Er erscheint noch als Daidalide, ja wird irrtümlicherweise zum Schüler des Daidalos und Genossen seiner Flucht nach Kreta gemacht (Paus. I, 26, 4). Vier Athenabilder werden von ihm erwähnt, eins auf der Burg von Athen aus Ölbaumholz (Athenagoras leg. pro Chr. 14), die Athena Alea zu Tegea, ganz von Elfenbein (Paus. VIII, 46, 1 ss.), das Xoanon der Athena Polias zu Erythrai, vor deren Tempel die marmornen Chariten und Horen desselben Meisters standen (Paus. VII, 5, 9) und ein von Pausanias (1, 26, 4) erwähntes Sitzbild der Göttin, welches uns wahrscheinlich noch erhalten ist (s. unten). Nach seinen Werken und dem angewandten Material erscheint der Künstler als echter Daidalide und Pausanias' Irrtum ist deshalb wohl verzeihlich. Antenor fertigte die später von Xerxes entführten Statuen der Tyrannenmörder (Paus. I, 8, 5) und Amphikrates bildete das Denkmal für

Leaina, die Geliebte des Harmodios und Aristogeiton, welche er in Anspielung auf ihren Namen unter dem Bilde einer Löwin darstellte; um ihre Schweigsamkeit zu bezeichnen, stellte er das Tier mit abgebissener Zunge dar (Plin. XXXIV, 72). Als die hervorragendsten attischen Bildner aber erscheinen Hegias oder Hegesias, Kritios und Nesiotes, Zeitgenossen des Ageladas und Onatas (Olymp. 70 bis 80). Von Hegias, dem ersten Lehrer des Pheidias, erwähnt Plinius (XXXIV, 78) eine Athena, Pyrrhos (Achills Sohn), ferner die Dioskuren und Knaben mit Rennpferden. Kritios und Nesiotes sind sowohl durch litterarische wie inschriftliche Zeugnisse bekannt. Ihr Hauptwerk waren die Erzstatuen der Tyrannenmörder, welche die von Xerxes entführten des Antenor ersetzten (Paus. I, 8, 5; Lucian. Philops. 18). Sie sind uns noch in Marmorkopien erhalten (s. unten). Über den Stil der Künstler erfahren wir nur Allgemeines. Quintilian (XII, 10, 7) nennt die Werke des Hegias in Verbindung mit Kallon härter als die des Kalamis. Lucian (rhet. praec. 9) bezeichnet die Werke aller drei Künstler als ἀπεσφιγμένα zugeschnürt, knapp, ohne Freiheit, νευρώδη sehnig, σκληρά trocken, dabei aber als ἀκριβῶς ἀποτεταμένα ταῖς γραμμαῖς scharf abgeschnitten in der Zeichnung. Auch Kritios bildete wie Aristokles in Sikyon Schule, deren Glieder sich ebenfalls bis Olymp. 100 verfolgen lassen.

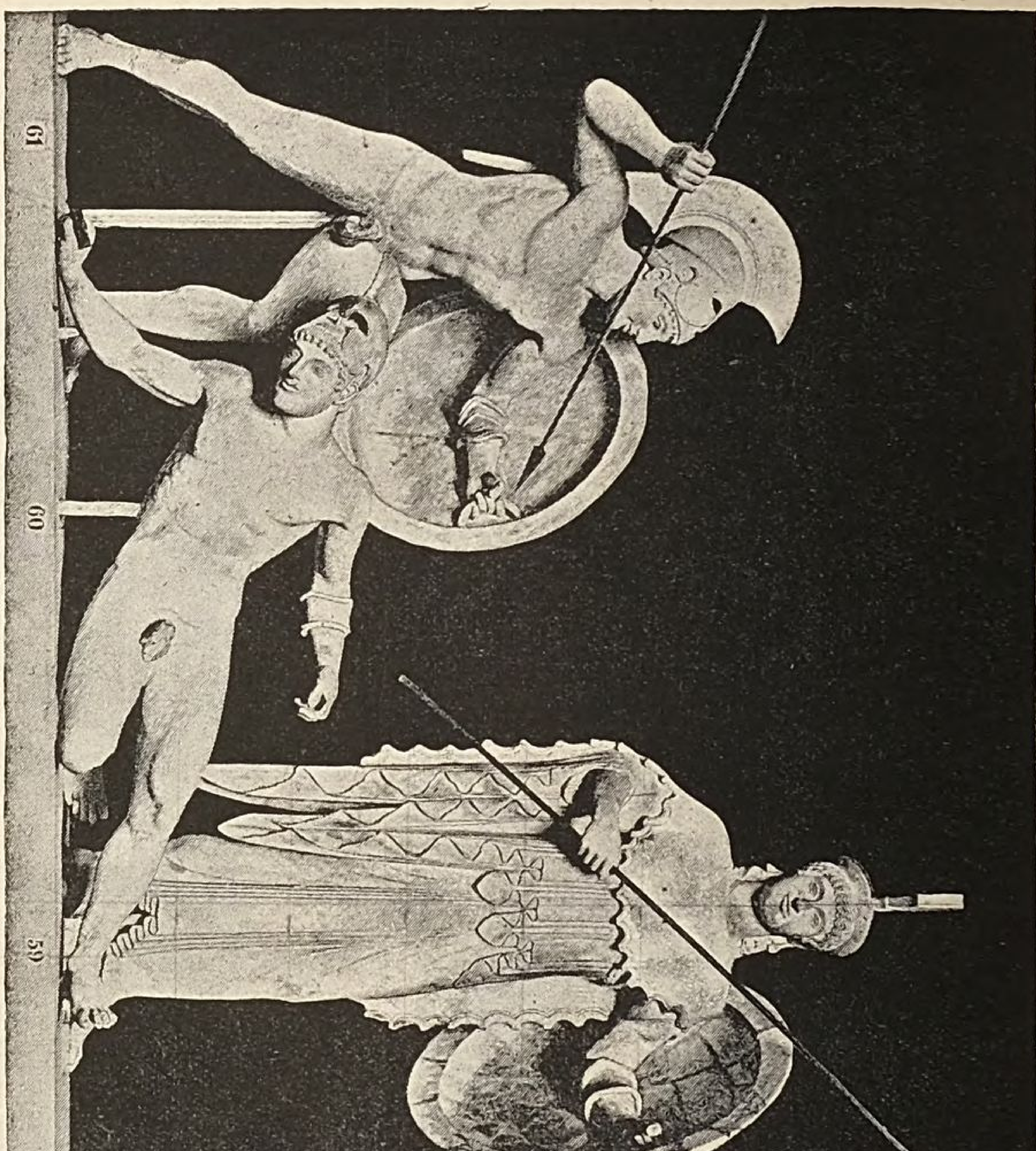
Neben den genannten Orten treten die übrigen Städte Griechenlands bedeutend in den Hintergrund, und nur noch eines Künstlers haben wir Erwähnung zu thun, des Gitiades in Sparta. Aufser zwei ehernen Dreifüfsen mit den Figuren der Aphrodite und Artemis, welche zusammen mit einem dritten des Kallon (s. oben) in Amyklai aufgestellt waren, ist als Werk von ihm berühmt das Bild und der Tempel der Athena Chalkioikos zu Sparta, beide aus Erz (Paus. III, 17, 2). Der Tempel war reich mit Reliefs mythologischen Inhalts geschmückt, welchen Pausanias leider nur sehr summarisch angibt. Auch in diesem Werke haben wir noch einen Nachklang der alten dekorativen Kunst zu erblicken, für welche der Künstler im Throne des Apollon zu Amyklai das beste Vorbild hatte.

Bei dem Überblick über diese Periode trat die Betrachtung des Technischen zurück: alle schon früher geübten Techniken werden weiter geübt und ausgebildet. Bemerkenswert ist, dafs der Erzgufs, obgleich in dieser Periode allgemein verbreitet, hauptsächlich in der Peloponnes und auf dem dorischen Aigina gepflegt wird, während man in Athen neben dem Erz, dem Holz und Elfenbein auch den Marmor als Material verwendet. Der Kreis der Darstellungen hat sich bedeutend erweitert. Neben den Göttern begegnen wir jetzt statuarisch auch den Heroen, ja sogar historischen Persönlichkeiten. Statuen olympischer Sieger sind seit dem Beginn dieser Periode keine Seltenheit mehr. Selbst Tiergestalten (Viergespanne, Rennpferde) werden in den Kreis der Darstellung gezogen. Über den Stil sind wir durch die Überlieferung leider nur oberflächlich unterrichtet, doch gibt uns die Unterscheidung von attischer und aiginetischer Schule immerhin einen Fingerzeig für die Betrachtung der Monumente.

Monumente.

Nicht nur nach den litterarischen, sondern auch nach den monumentalen Quellen tritt jetzt das eigentliche Griechenland in den Vordergrund und zwar in erster Linie Aigina mit seinen hochbedeutenden Giebelgruppen. Diese Gruppen, aus Einzelstatuen in parischem Marmor bestehend, schmückten einst die Giebel des Tempels der Athena auf der Insel Aigina. Sie wurden aufgefunden im Jahre 1811 und bilden jetzt die Hauptzierde der Glyptothek zu München. Vgl. Brunn, Beschreib. d. Glypt. 4. Aufl. S. 66 ff. Trotzdem die Figuren, bedingt durch ihren Zweck als architektonische Dekoration aus Marmor hergestellt sind, erinnert die Technik lebhaft an Erzarbeit. Dieselben sind trotz ihrer lebhaften Bewegung sämtlich ohne die in der Marmortechnik gebräuchlichen, meist durch statische Gründe bedingten Baumstützen hergestellt. Auch erinnert die Schärfe und Prägnanz der Form mehr an Bronze- wie an Marmorarbeiten. Man sieht, die Meister der Gruppen waren, wie wir auch durch die litterarische Überlieferung über die Kunst von Aigina belehrt sind, hauptsächlich auf die Erztechnik eingeschult. An den Statuen finden wir häufig Spuren von Bronzezusätzen, von Speeren, Schwertern, Wehrgehängen, Pfeilen, Locken u. s. w. Diese Verschiedenheit des Materials wurde früher verdeckt und ausgeglichen durch die durchgängige Bemalung, von der bei der Entdeckung die klarsten Spuren verzeichnet wurden, die aber mit der Zeit verblafst, aber immer noch deutlich genug zu erkennen sind.

Die Anordnung der Gruppen ist in beiden Giebeln ziemlich übereinstimmend. Nach Mafsgabe der vorhandenen Statuen und der nach Gröfse (die Figuren des Ostgiebels sind etwas gröfser als die des Westgiebels) wie nach ihrem Stil (s. unten) dem einen oder dem andern Giebel zuzuteilenden Fragmente, deren Stellung rechts oder links im Giebel wieder durch die Korrosion (Verwitterung) der Aufsenseite zu bestimmen ist, stellt sich die Komposition folgendermafsen (Abb. 348; Rekonstruktion des Ostgiebels, nach Mon. Inst. IX, 57 und Abb. 349; vom Westgiebel, nach Photographie). In der Mitte haben wir beide Male Athena, einmal im Westgiebel mit Schild und Speer, das andre Mal im Ostgiebel mit Aigis und Speer bewaffnet. Zu ihren Füfsen liegt ein Gefallener, um dessen Rettung sich der Kampf dreht. Im Westgiebel ist er auf die Seite nach



349 (Zu Seite 333.)

Mittelgruppe des Westgiebels des Athenatempels zu Aigina.

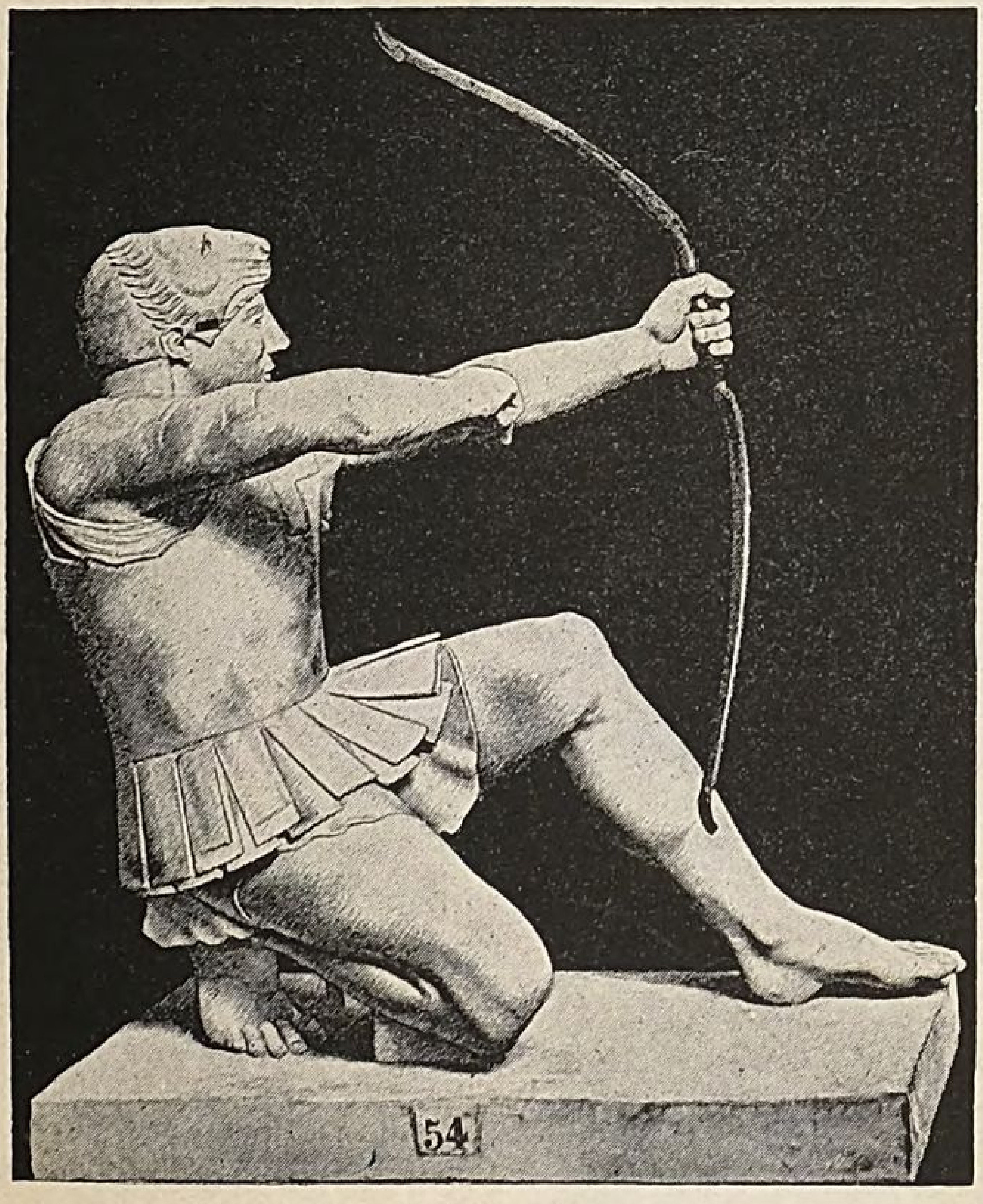
Nach der jetzigen (unrichtigen) Aufstellung in der Glyptothek zu München.

Kampf um die Leiche des Achill.

Aias (ursprünglich bärtig). Achill. Athena. Aineias.

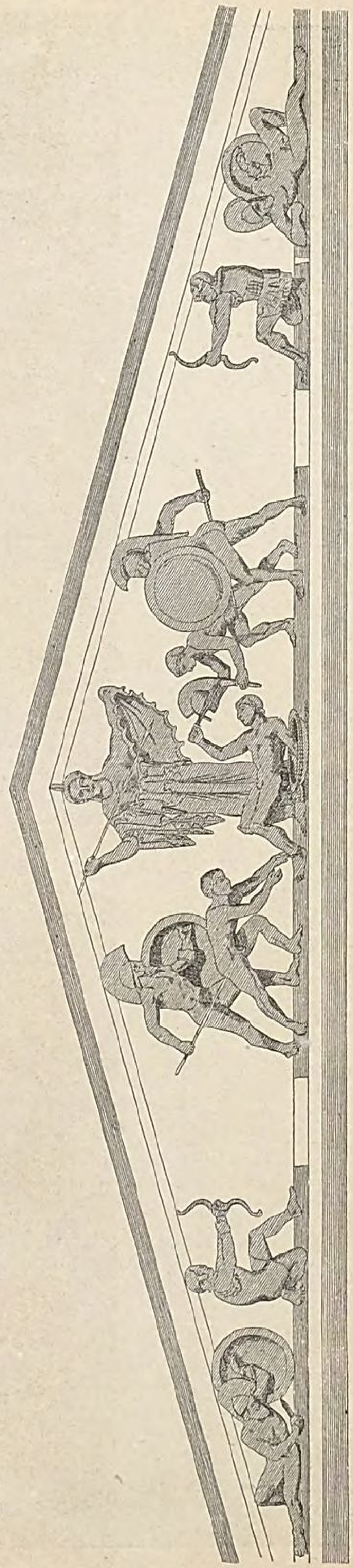
Nach richtiger Rekonstruktion lag Achill gerade zu Füfsen der Athena. Zwischen diese Gruppe und die beiden Vorkämpfer ist rechts und links je ein Zugreifender einzuschieben.

links (vom Beschauer) gefallen, im Ostgiebel nach rechts auf den Rücken. Zu beiden Seiten der Gefallenen steht rechts und links ein Zugreifender, der im Ostgiebel rechts stehende hielt in der Linken den Helm des Gefallenen, da es galt, nicht nur die Leiche, sondern auch die Rüstung zu retten. In beiden Giebeln folgen dann rechts und links je ein stehender und ein knieender Lanzenkämpfer, dann ein knieender Bogenschütze und schliefslich in den Ecken ein Gefallener. Die Einführung eines zweiten stehenden Kämpferpaares in beide Giebel hat sich als unhaltbar erwiesen. »Nach den Höhenverhältnissen der Figuren entsteht ein wellenförmiges Auf- und Absteigen, eine regelmäfsige Folge von Hebungen und Senkungen, die von der Ecke beginnend im räumlichen Zentrum gipfeln und sich einheitlich zusammenschliefsen.«

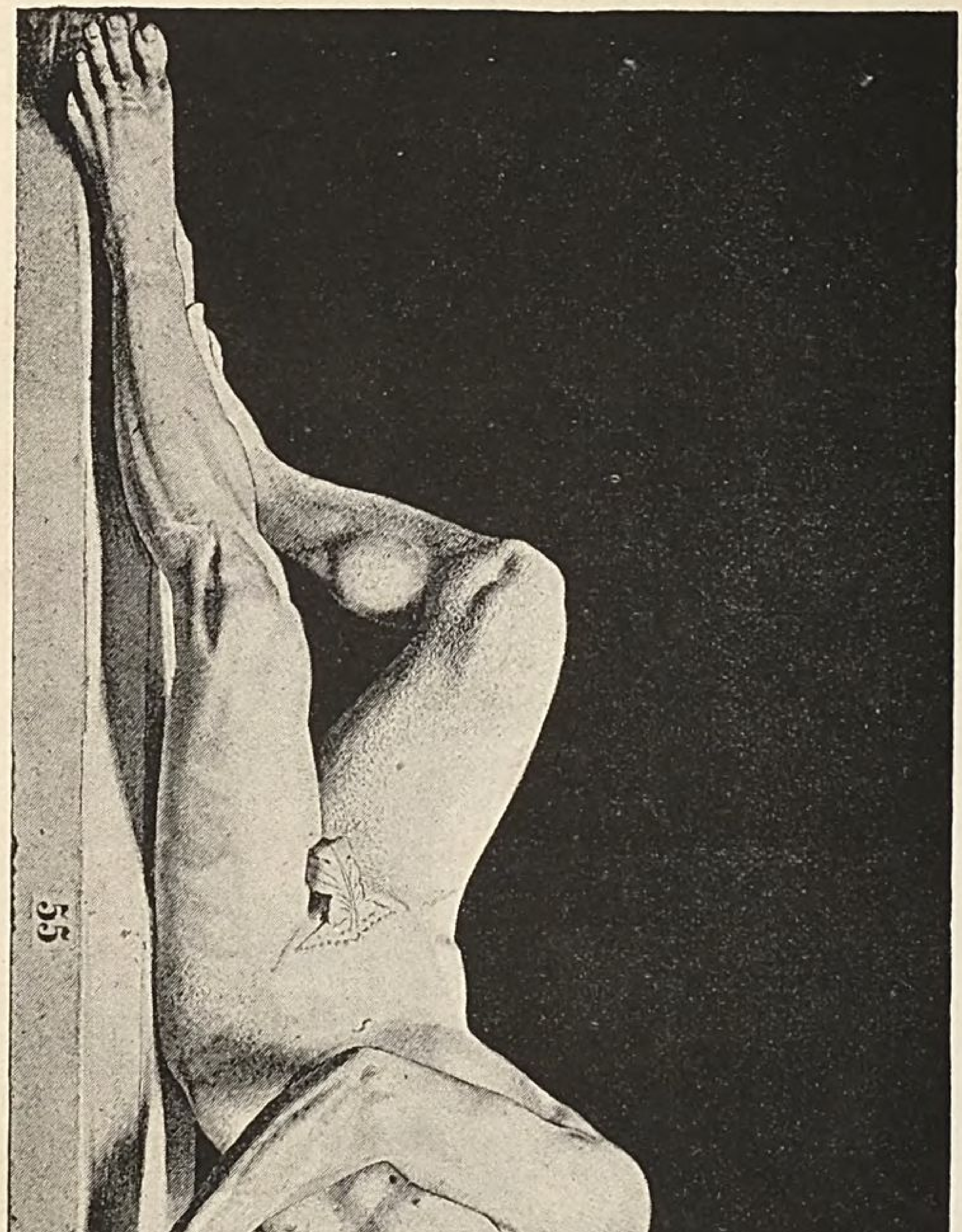


350 Herakles aus dem Ostgiebel.

Die Deutung der Gruppen ist nur im allgemeinen klar. Im Westgiebel ist der rechts knieende Bogenschütze durch die phrygische Mütze und seine weichen Formen deutlich als Paris charakterisiert, der Kampf ist also ein trojanischer, speziell der um die Leiche des Achill, bei dem allein Paris bedeutungsvoll hervortritt. Die Troer befinden sich demnach auf der rechten, die Griechen auf der linken Seite. Der Vorkämpfer der Griechen ist der dem aiginetischen Geschlecht der Aiakiden entsprossene Aias, der Bogenschütze sein Halbbruder Teukros. Unter den Troern dürfte neben Paris noch der Vorkämpfer als Aineias mit einiger Sicherheit zu benennen sein. — Im Ostgiebel ist Herakles deutlich durch seinen Löwenhelm bezeichnet (Abb. 350, nach Photographie). Er ist nach der Korrosion auf den rechten Flügel zu versetzen, so dafs in diesem Giebel die Griechen rechts, ihre Feinde links stehen. Die Deutung der Darstellung auf des Herakles früheren Zug gegen Troja ist deshalb von gröfster Wahrscheinlichkeit, weil in diesem Kampfe der



348 Rekonstruktion des Ostgiebels des Tempels zu Aigina. (Die beiden knieenden Lanzenkämpfer sind fortgelassen.) Zu Seite 333.



351 Sterbender Troer aus dem Ostgiebel.

Aiginete Telamon den Preis der Tapferkeit davontrug. Ihn haben wir im griechischen Vorkämpfer zu erkennen; sein troischer Gegner mag Laomedon sein, der Gefallene Oïkles, des Herakles Genosse.

Ihrem Stil nach gehören die Werke in die Zeit zwischen Olymp. 75—80. Der Westgiebel (der hintere) zeigt sowohl in der Körperbildung wie in der Gesichtsform, der Gewandung, ferner auch in der Bewegung einen etwas altertümlicheren, dabei aber in sich fertigeren Stil als der Ostgiebel. Während im Westgiebel hauptsächlich auf die Darstellung des Knochengerüstes und der Muskelbekleidung Nachdruck gelegt ist, geht der Künstler des Ostgiebels schon auf die Eigentümlichkeiten des die Muskeln bedeckenden Fettlagers ein, auch geht er in der Andeutung der Adern weiter als sein Kollege. Ferner sehen wir in der Wiedergabe des Gesichtsausdruckes einen grofsen Fortschritt. Der Ausdruck ist schon im Westgiebel bei den einzelnen Statuen trotz des stereotypen Lächelns bei genauerer Betrachtung ein verschiedener, obgleich wir so scharf markante Bildungen wie im Ostgiebel nicht finden. Im Herakles dieses Giebels ist die gespannte Aufmerksamkeit des Zielens trefflich zum Ausdruck gebracht, und der Schmerz des sterbenden Troers (Abb. 351, nach Photographie) ist sehr naturwahr wiedergegeben. Die Künstler, besonders der des Ostgiebels, sind vollkommen Herr der formalen und mechanischen Seite der menschlichen Gestalt, betreten teilweise im Ausdruck der Köpfe das Gebiet des Psychischen, das Gefäfs ist also vorhanden, welches mit Geist zu erfüllen freilich erst der Zeit eines Pheidias vorbehalten blieb. Das Verhältnis beider Giebel dürfen wir uns etwa so denken, dafs, da der hintere Giebel doch wohl kaum vor dem vorderen ausgeführt wurde, der Westgiebel von einem älteren, in seiner Schule ergrauten, der Ostgiebel von einem jüngeren, weiter strebenden, aber noch nicht zur Reife gekommenen Künstler gefertigt wurde.

Trotz der Trefflichkeit dieser Giebelgruppen müssen wir uns aber doch hüten, dieselben mit den uns bekannten Namen Kallon und Onatas in direkte Verbindung zu bringen, da für eine derartige Annahme jeder äufsere Anhalt fehlt.

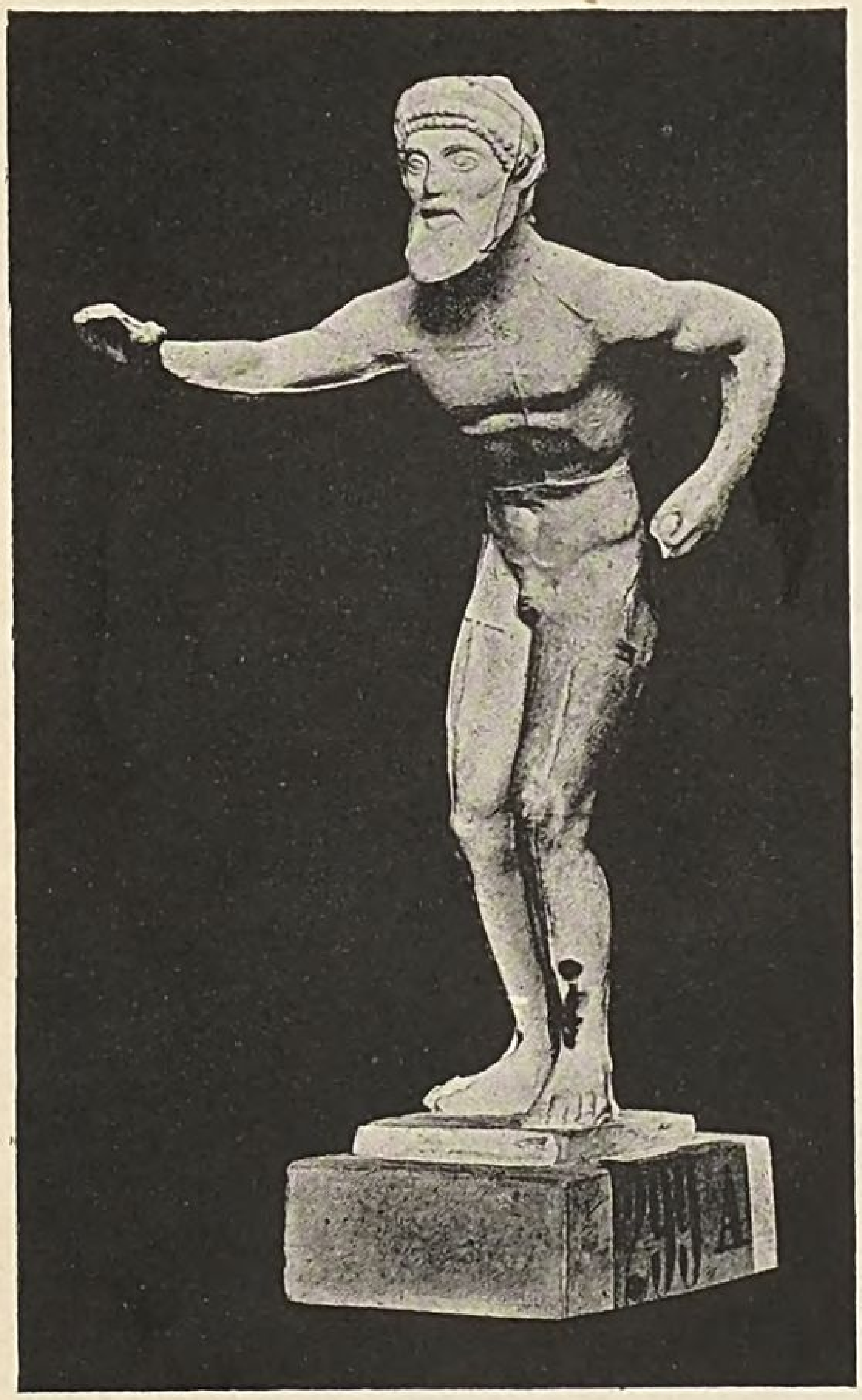
Wenden wir unsern Blick nach der stammverwandten Peloponnes, so haben wir zuerst eine Folge Reliefs aus Sparta zu verzeichnen, welche, wie das oben erwähnte Relief von Chrysapha, thronende Gottheiten mit oder ohne Adoranten darstellen und denselben Stil, nur entwickelter zeigen (Mitt. d. arch. Inst. II, Taf. 22—24) sowie einige andre Reliefs desselben Fundortes (ebdas. Taf. 25). Dieselbe Formengebung, diese Betonung der architektonisch-geometrischen Grundlage, diese scharfe eckige Zeichnung des Umrisses und die flächige Behandlung finden wir in dieser Periode auch in einer Reihe von Rundwerken. So in einem zu Olympia gefundenen Zeuskopfe aus Bronze (Funde von Olympia in einem Bande Taf. 24) und gemildert in dem Marmorkopfe eines behelmten Kriegers ebendaselbst (ebdas. Taf. 22), ferner in einem bronzenen Frauenkopfe von Kythera (Arch. Ztg. 1876 Taf. 4) und in einem andern (Hera) aus Marmor unbekannten Fundortes, jetzt in der Villa Ludovisi zu Rom (Abb. 352, nach Mon. Inst. X, 1). Hier ist nirgends die Spur von weicher Rundung der Form, selten im Ausdruck schwellendes, individuelles Leben, welches wir umgekehrt gerade bei den Attikern im reichsten Mafse finden werden. — Auch jene nackten Appollongestalten treten uns jetzt in gröfserer Ausbildung entgegen, so besonders in einer Bronzestatue aus Piombino im Louvre (Mon. Inst. I, 58, 59). Auch der sog. Strangfordsche Apollon, eine Marmorstatue im britischen Museum, ist hier zu erwähnen (Mon. Inst. IX, 41). Derselbe zeigt vollkommen entwickelten Archaismus und entspricht den Figuren des Westgiebels von Aigina, nur erscheint der Kopf vollendeter als dort und darum in gröfserem Einklang mit dem Körper. Ebenfalls grofse Verwandtschaft mit den Aigineten zeigt die sog. Tuxsche Bronzestatuette im Kabinette der Universität Tübingen, welche in lebhafter Bewegung einen heroischen Wagenlenker, etwa Baton oder Amphiaraos selbst darstellt (Abb. 353, nach Photographie eines Gipsabgusses).



352 Herakopf (Villa Ludovisi).

Im starken Gegensatze zur Kunst der Peloponnes steht die von Attika. Besonders klar macht denselben im Vergleich mit jenem Herakopfe der Villa Ludovisi ein altertümlicher Marmorkopf der Athena auf der Akropolis zu Athen (Abb. 354, nach Photographie eines Gipsabgusses). Hier haben

wir runde lebensprühende Formen, welche aber gleichweit entfernt sind von der Üppigkeit der kleinasiatischen und der Derbheit der sicilischen Werke der vorigen Periode. Der Ausdruck ist noch keineswegs geistig belebt, zeugt aber von bedeutsamer physischer Lebenskraft. Auf einen uns bekannten Meister, Endoios, können wir wenigstens mit Wahrscheinlichkeit die fragmentierte Marmorstatue einer sitzenden Athena zurückführen, welche am Nordfuſse der Burg zu Athen, unterhalb des



353 (Amphiaraos (?).) (Zu Seite 337.)

Erechtheion, gefunden wurde (Abb. 355, nach Lebas, Voyage, Mon. fig. pl. 2). Da die Statue des Endoios bei dem genannten Gebäude stand, kann sie recht gut von dort herabgestürzt und mit der unseren identisch sein. Die Aufforderung zum Vergleiche mit den milesischen Statuen liegt auf der Hand. Trotz desselben Grundmotivs hat die athenische Statue in der Haltung mehr Leben, die Art des Sitzens, besonders das Zurücksetzen des rechten Beines, gibt dem Werk einen individuellen Reiz. Die Körperformen sind durchgebildeter als bei den milesischen Statuen, ebenso ist die Gewandung jenen gegenüber geradezu reich zu nennen. Überall sehen wir das Bestreben des Künstlers, von der Grundlage des Althergebrachten zur Freiheit in Form und Bewegung durchzudringen. Einen noch individuelleren Charakter trägt die Marmorstatue des kalbtragenden Hermes auf der Akropolis (Abb. 356, nach Arch. Ztg. 1864 Taf. 187). Die Stellung ist eine noch durchaus gebundene, aber die Durchbildung des Kopfes und des Nackten ist un-

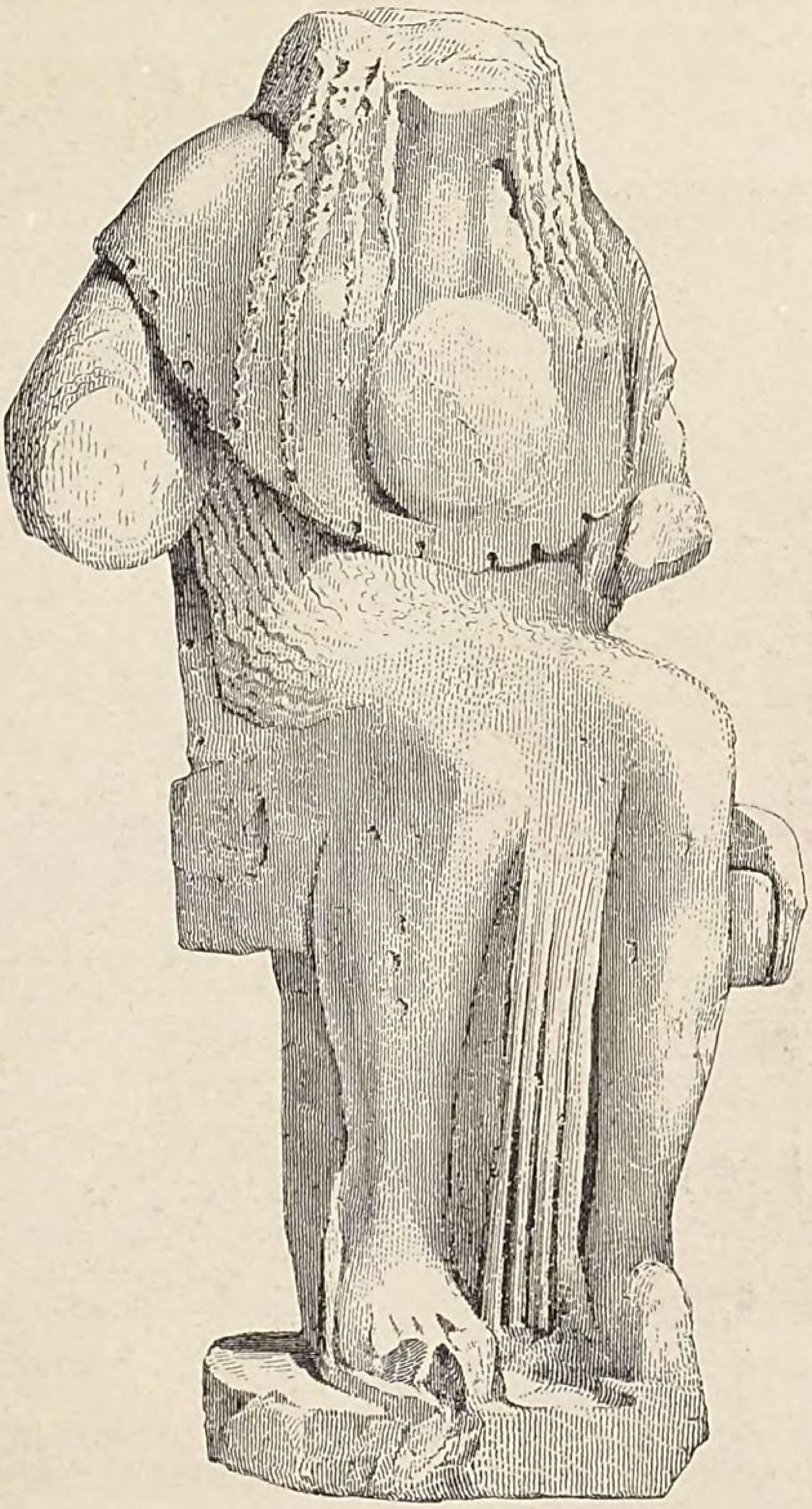


354 Athenakopf. (Zu Seite 337.)

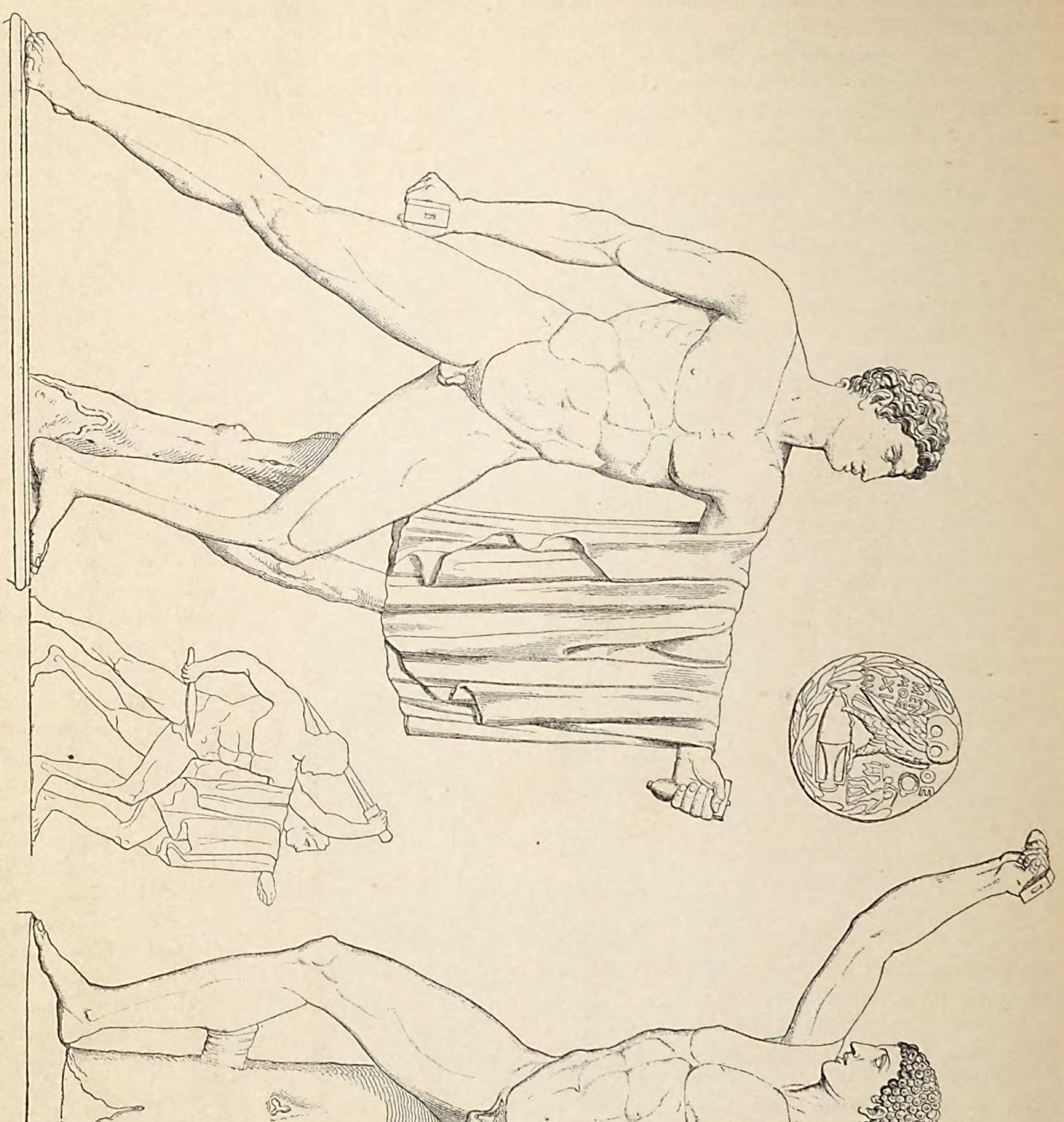
gemein fein und lebendig, während das Gewand, welches über Schultern, Rücken und Oberarm herabfällt, sehr knapp anliegt und hinter dem der Athenastatue zurücksteht. Die bedeutendsten statuarischen Werke dieser Periode in Attika aber sind die Erzstatuen der Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes. Auſser kleineren Wiederholungen in Relief auf Münzen und an einem marmornen Lehnsessel sind uns dieselben erhalten in Marmorrepliken in Neapel: Abb. 357, nach Arch. Ztg. 1859 Taf. 127.

Die Statuen sind falsch restauriert, indem jeder der beiden Figuren zwei Schwerter gegeben worden sind, während jede doch nur eins führen sollte, auch ist der Kopf der Figur mit der Chlamys zwar antik, aber nicht zugehörig, vielmehr erst in einer viel späteren Stilperiode entstanden. Die Gruppe haben wir uns folgendermaſsen zu denken: Harmodios, der jüngere, stürmt vorwärts mit dem geschwungenen Schwerte in der Rechten, während die Linke vielleicht die Scheide hielt; ihm sekundiert Aristogeiton, als der ältere bärtig gebildet, indem er den mit der Chlamys schildartig bedeckten linken Arm vorstreckt, während er mit der Rechten zum Stoſse von hinten ausholt; in der Linken hielt vielleicht auch er die Scheide. Die lebhafte Bewegung ist mit groſser Kraft und Energie gegeben, welche in den Marmorrepliken durch die in den Bronzeoriginalen unnötigen Baumstümpfe etwas beeinträchtigt wird. Über die Formengebung im einzelnen nach den Kopien zu urteilen ist schwer, doch tritt uns eine gewisse Härte und Knappheit entgegen, welche die Statuen eher dem Westgiebel als dem Ostgiebel der Aigineten verwandt erscheinen läſst. Kopf- und Schamhaar erscheinen noch altertümlich konventionell, und der Kopf des Harmodios läſst von der inneren Erregung, mit der der ganze Akt notwendig verbunden, nichts verspüren. Anerkennung verdient in erster Linie die Art und Weise, wie die Künstler es verstanden haben, dem Gedanken Ausdruck in der Bewegung zu verleihen.

Neben diesen statuarischen Werken bietet uns Athen noch eine Reihe von Marmorreliefs zur Vervollständigung unsrer Anschauung. Es ist vor allen Dingen die Grabstele des Aristion, ein Werk des Aristokles, aus den sechziger Olympiaden (Abb. 358, nach Schöll, Mitteil. Taf. 1). Wir sehen einen bärtigen, gerüsteten Krieger in ruhiger Stellung nach rechts. Er ist bewaffnet mit Helm, Panzer, Beinschienen und Speer. Das Ganze macht trotz aller Strenge in Haltung und Form einen wohlthuenden Eindruck, besonders findet sich von jenem Gegensatze zwischen der Durchführung des Körpers und des Kopfes, den wir bei den Aigineten bemerkten, keine Spur. Auch ist die Figur sehr glücklich und ungezwungen in den Raum hineinkomponiert. Nicht unerwähnt mag hier bleiben die eigentümliche Stellung des Auges, welche freilich nicht nur diesem, sondern allen Werken der archaischen Kunst, den Statuen wie den Reliefs, gemeinsam ist. Das Auge, welches in Natur en face und en profil eine völlig verschiedene Form zeigt, erscheint nämlich überall nur in der Stellung en face, so daſs dasselbe auch in der Profilstellung den Eindruck macht, als sei es von vorne gesehen. Diese Eigentümlichkeit findet sich, freilich abgeschwächt, selber noch am Parthenonfries häufig. Interessant ist das Relief noch wegen seiner Farbenspuren, nach denen wir uns ein deutliches Bild der früheren Wirkung desselben machen können. Der Grund war dunkelrot, Haar und Bart bläulich, Augenbrauen und Lippen hatten eine nicht mehr bestimmbare Farbe, der Augenstern war durch Bemalung bezeichnet, Helm und Panzer waren schwarzblau, auf der Achsel war ein Stern aufgemalt, die Achselklappe zeigte auf rotem Grunde einen Löwenkopf, auf der Brust ist eine rote Troddel an roter Schnur sichtbar, um Brust und Hüfte läuft ein Mäanderstreifen, das Gewand war rot; an den nackten Teilen haben sichere Spuren von Bemalung sich nicht gefunden. Der Helmbusch war von Bronze angesetzt. Ebenso bezeichnend für die attische Kunst



355 Sitzende Athena. (Zu Seite 338.)



357 Nachbildungen der Tyrannenmörder. (Zu Seite 338.)

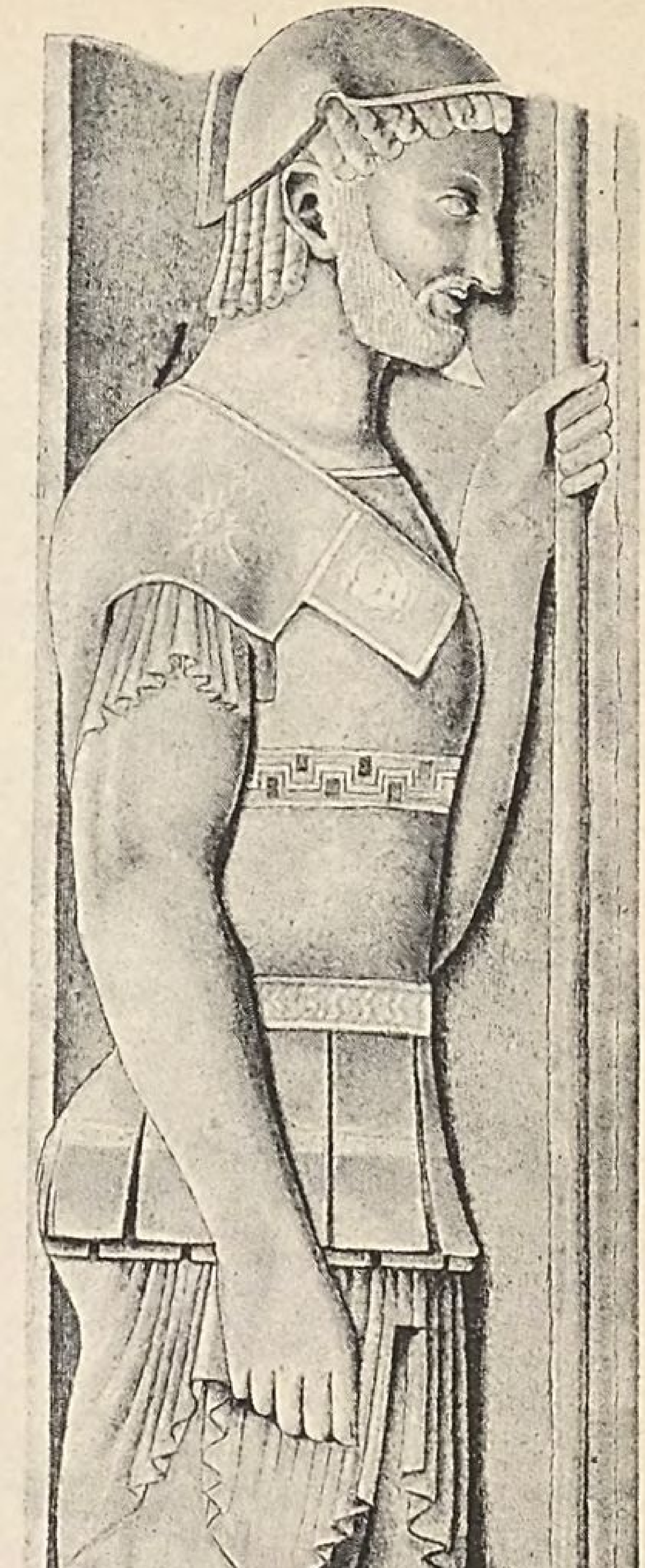
dieser Periode ist eine andre Grabstele, von der zwei Fragmente, der Kopf (Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. I., 152) und ein Teil der Beine erhalten sind. Dieselben wurden in der Themistokleischen Stadtmauer vermauert gefunden. Eine gewisse Verwandtschaft mit der Aristionstele ist unverkennbar, nur tritt uns hier das Individuum noch lebendiger entgegen. Unter den sonst noch sehr zahlreich vertretenen Reliefs dieser Periode heben wir besonders noch zwei hervor, das einer wagenbesteigenden Frau (Abb. 359, nach Schöll, Mitteil. Taf. 2), welches man ungehörigerweise als Friesstück des alten Hektompedos hat fassen wollen, und das Fragment des oberen Teiles eines Hermes (Mem. Inst. II Taf. 13), welches man irrigerweise wieder mit dem vorigen Relief hat in Verbindung bringen wollen. Eine Eigentümlichkeit ist diesen beiden Werken, welche jünger sind als die bisher betrachteten, allerdings



356 Kalbtragender Hermes. (Zu Seite 338.) (Rhombos)

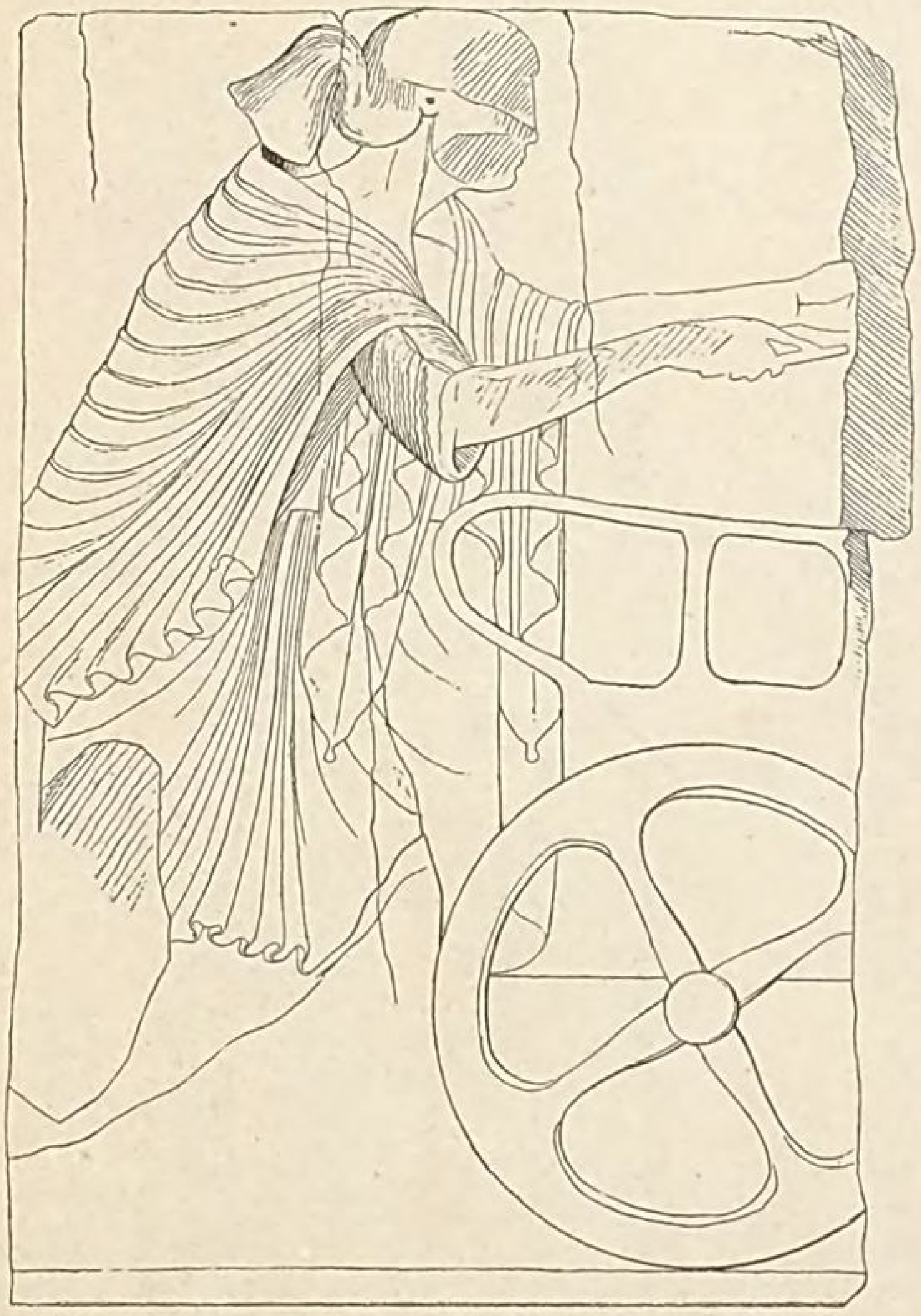
gemeinsam, nämlich ein bewufstes Streben nach Anmut in der Anordnung und Bewegung und eine saubere Feinheit in der Durchführung. Wir finden hier schon die Elemente, welche der Meister der Übergangszeit, Kalamis (s. Art.), auffafste und weiterführte.

Eine eigentümliche Richtung scheint die Kunst in Nordgriechenland, in Thrakien, Makedonien, Thessalien und auf den naheliegenden Inseln genommen zu haben. Vgl. Brunn, Paionios u. d. nordgriech. Kunst (Sitzgsber. d. Münch. Akad., philos.-philol. Klasse, 1876 I, 315 ff.) und Mitt. d. arch. Inst. VIII, 81 ff. Unter den in neuerer Zeit stark vermehrten Denkmälern dieser Gegend heben wir hervor: das Grabrelief eines Jünglings aus Abdera in Thrakien (Abb. 360, nach Mitt. d. arch. Inst. VIII Taf. 6); das Grabrelief eines Kriegers aus Pella in Makedonien (ebdas. Taf. 4); das Relief vom Stadtthor zu Akanthos in Makedonien, einen stiertötenden Löwen darstellend (Clarac Musée 223, 189); das Grabrelief des Philis von Thasos (Ann. Inst. 1872 tav. L) und das Grabrelief zweier Mädchen aus Pharsalos in Thessalien (Abb. 361, nach Heuzey, mission en Macéd. pl. 23). Auf letzterem sehen wir sich gegenüberstehend zwei Mädchen mit Blumen und Früchten in den Händen. In diesem, wie in den übrigen, dieser Gegend angehörigen Werken vermifst man



358 Aristionstele. (Zu Seite 339.)

sowohl die strenge Schulung der peloponnesischen Kunst, wie das feine künstlerische Empfinden und die harmonische Gestaltungsweise der attischen. Überall gibt sich der Künstler mit einer behaglichen Natürlichkeit, welche uns den Mangel an stilvoller Durchbildung vergessen läfst. Die spezifisch plastische Durcharbeitung vermissen wir fast durchgängig, es tritt uns dafür aber ein starkes malerisches Element entgegen, welches der gleichzeitigen peloponnesischen und attischen Kunst fremd ist. Während die Peloponnesier die Form ihrerselber wegen scharf korrekt wiedergeben, die Attiker, um darin



359 Wagenbesteigende Frau. (Zu Seite 341.)

ihre Gedanken zu verkörpern, erscheint sie hier, lässig hingeworfen, als Ausdruck eines unmittelbaren Gefühlslebens. Die Früchte dieser Schule, deren Bestrebungen wir mit Hilfe von Münzen noch weiter verfolgen können, treten uns in den Werken der beiden bedeutendsten aus Nordgriechenland stammenden Künstler Paionios und Alkamenes (vgl. »Olympia«) auf das deutlichste entgegen. Die Beeinflussung der ganzen Richtung, welche der Kunst des eigentlichen Hellas gegenüber eine bedeutende Routine aufweist, von seiten Asiens kann als sicher angesehen werden.

Eine Sonderstellung nimmt das im Jahre 1864 auf Thasos gefundene, im Louvre aufbewahrte Marmorrelief ein (Abb. 362, 363, 364, nach Rayet, mon. de l'art ant. livr. I pl. 4, 5). Dasselbe stellt links und rechts vor einer viereckigen Nische oder Thür Apollon dar, gefolgt von vier Frauen und Hermes inmitten von vier Frauen. Das Relief war nach den Inschriften dem Apollon, den Nymphen und Chariten geweiht. Die Grundlage der ganzen Darstellung bildet die oben geschilderte nordgriechische Weise, mit der aber die Durchbildung im Widerspruch steht. Die Bewegung ist auf der einen Seite altertümlich befangen, auf der andern wieder merkwürdig frei, besonders im Apollon und der ihm folgenden Frau, die Gewandung ist sehr detailliert durchgeführt, steht aber mit den darunter liegenden



360 Relief von Abdera. (Zu Seite 341.)

Körperformen nicht in richtigem Verhältnis; über den Ausdruck der Köpfe wagen wir nach den Abbildungen nicht zu urteilen. Woher die uns hier entgegentretenden Neuerungen beeinflufst waren, wagen wir nicht zu entscheiden. Jedenfalls ist das Denkmal ein interessantes Erzeugnis der nordgriechischen Kunst aus der Übergangszeit, etwa aus der Mitte der siebenziger Olympiaden, wohin uns der paläographische Charakter der Inschrift weist.

Auch einem Künstler der Inselgruppe der Kykladen, Naxos, begegnen wir. Auf einem Grabrelief in Orchomenos in Boiotien (Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. I, 166 Fig. 34) finden wir seinen Namen: Alxenor. Das Relief schliefst sich den attischen an. Der Künstler scheint die attische Schule durchgemacht zu haben und

seine Arbeit an Ort und Stelle entstanden zu sein, da das Material boiotischer Marmor ist. Wir sehen einen Bürgersmann dargestellt, bekleidet mit dem Himation, auf den Stab gestützt, in der Rechten seinem aufspringenden Hunde eine Cicade hinhaltend. Das Werk erscheint attischen Produkten gegenüber etwas hausbacken, auch in manchen Dingen, wie in der Verkürzung des linken Fufses und der Bewegung des Hundes, naiv ungeschickt. Dennoch scheint sich der Künstler auf seine Leistung etwas eingebildet zu haben, da er die Inschrift darauf setzte:

Ἀλξήνωρ ἐποίησεν ὁ Νάξιος· ἀλλ' ἐςίδεσθε.

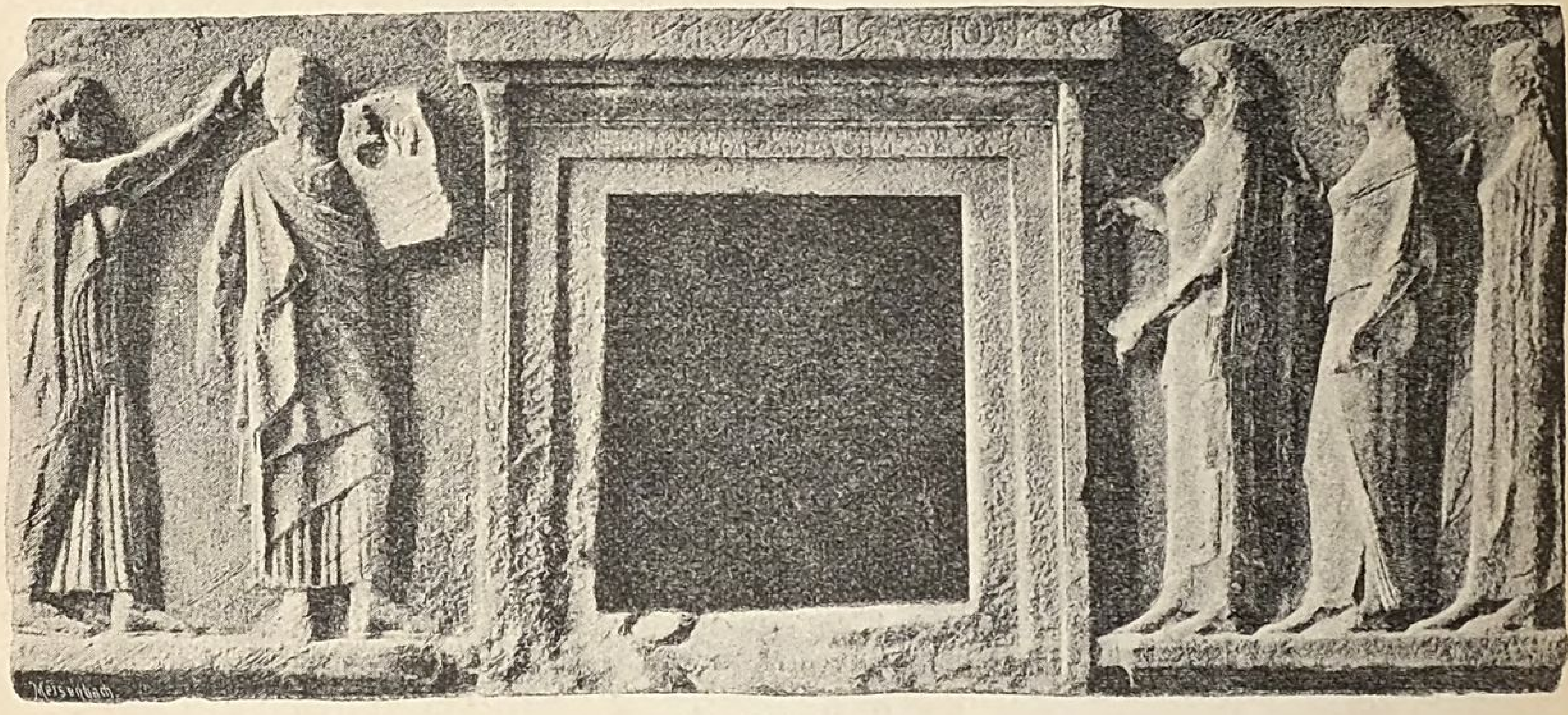
Die vielfach dieser Periode zugeschriebenen ausgeschnittenen Terrakottareliefs, welche hauptsächlich von Melos stammen, aber auch sonst vielfach gefunden worden sind, waren für dekorative Zwecke bestimmt und gehören einer späteren Zeit an. Der Stil erscheint dem Zwecke entsprechend altertümlicher, als er in der That ist. Vgl. Brunn, Sitzgsber. d. Münch. Akad., philos.-philol. Klasse (1883) I, 299 ff.

Auch in Kleinasien, obgleich dasselbe in dieser Periode bedeutend zurücktritt, begegnen wir unter der Fülle rein privater Denkmäler, welche fast ausschliefslich zum Schmucke von Gräbern dienten, einem bedeutenden Monumente, dem sog. Harpyienmonument zu Xanthos, jetzt im britischen Museum (Abb. 365 und 366, nach Mon. Inst. IV, 2, 3). Es ist ein viereckiges pfeilerartiges Grabmal, dessen Grabkammer mit vier Marmorreliefs geschmückt ist. Auf der Westseite, wo die Thür sich befindet, sehen wir rechts und links thronende weibliche Gottheiten; der rechts sitzenden nahen drei Frauengestalten mit Geschenken; oberhalb der Thür ist eine säugende Kuh dargestellt. Die übrigen Seiten zeigen je eine thronende männliche Gottheit, der auf der Ostseite ein Knabe, auf der Nordseite ein gerüsteter Jüngling, auf der Südseite ein Mann Geschenke darbringen. Auf der Ostseite finden sich drei weitere Adoranten, auf der Nord- und Südseite aber rechts und links je eine Harpyie, welche in Kindsgestalt gebildete Seelen davon tragen. In der rechten Ecke der Nordseite kauert eine kleine Gestalt, wahrscheinlich der Stifter oder die Stifterin des Grabmales. Die Deutung des Einzelnen ist nicht aufgehellt: allgemein klar aber ist die Hindeutung auf den Kreislauf des menschlichen Lebens (Knabe, Jüngling,



361 Relief von Pharsalos. (Zu Seite 341.)

Mann), die Ehe und die Fortpflanzung (Westseite), schliefslich auf den Tod (Harpyien). In stilistischer Beziehung bezeichnen unsere Reliefs einen Fortschritt gegenüber den Werken Kleinasiens der vorigen Periode, doch bleiben die Grundprinzipien dieselben. Eine üppige Fülle, welche in den thronenden männlichen Gottheiten sogar als massige Schwere erscheint, tritt uns auch hier als Hauptcharakteristicum entgegen. Auf feinere Durchbildung des Detail ist aber besonderer Wert gelegt. Das Werk ist etwa zwischen Olymp. 65 und 70 entstanden.



362 (Zu Seite 342.)

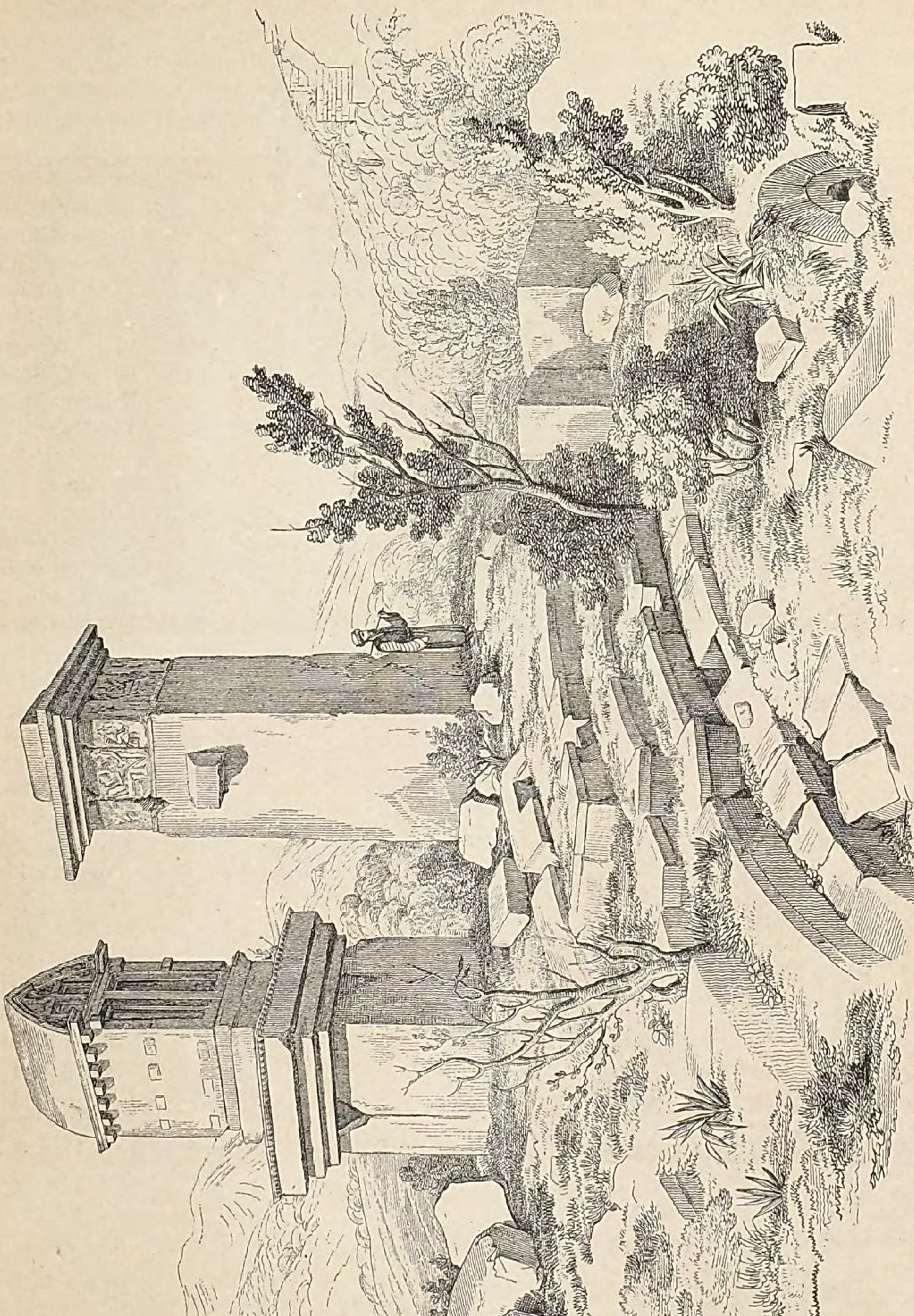




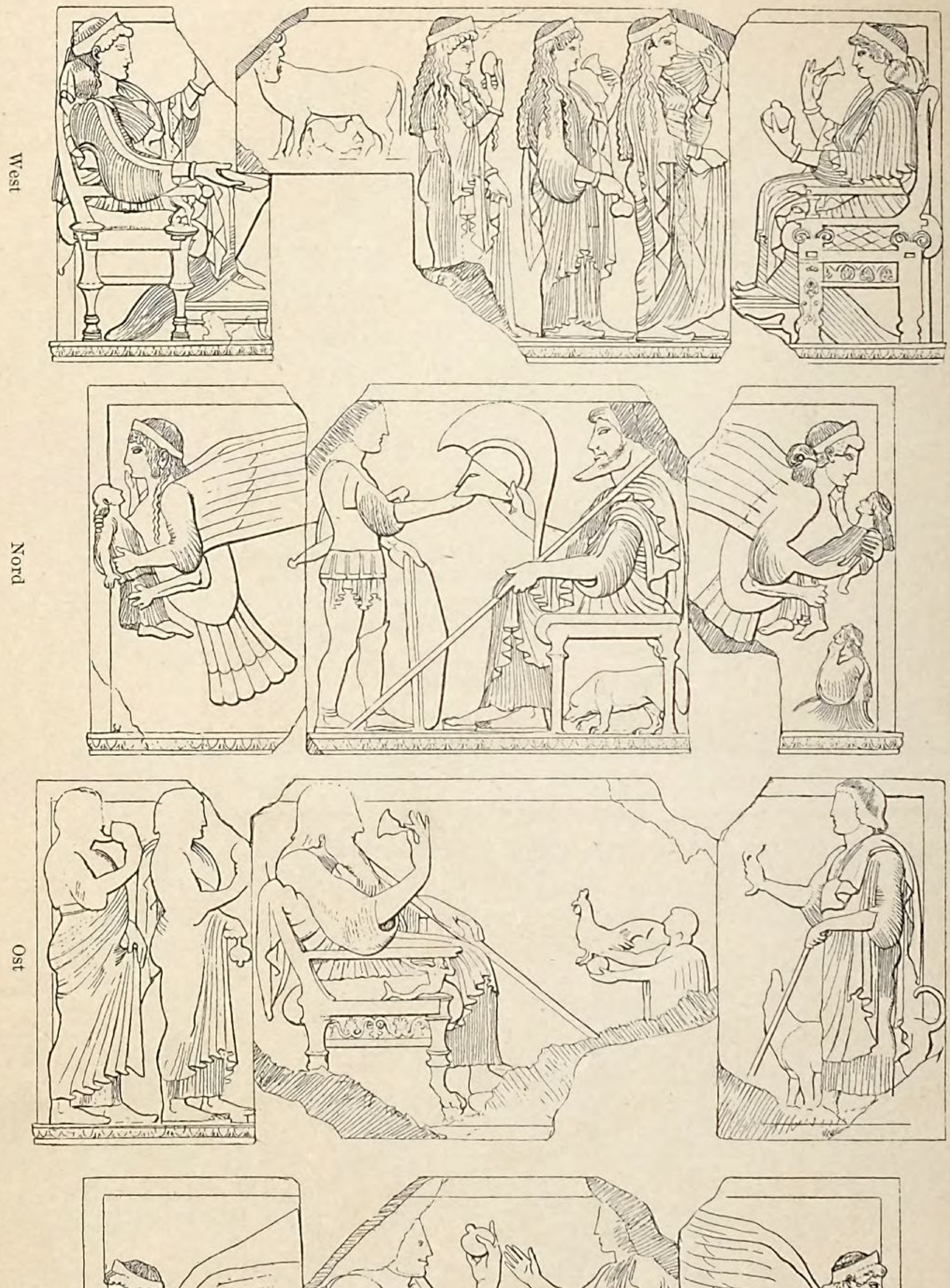
363 (Zu Seite 342.) Relief von Thasos. 364 (Zu Seite 342.)

Ein flüchtiger Blick mag auf die Bildhauerkunst der Insel Kypros geworfen werden. Kypros, vielfachen Regierungswechseln unterworfen, in der Bevölkerung aus den verschiedensten Stämmen zusammengewürfelt, zeigt auch in der Bildhauerkunst die verschiedensten Elemente. Vgl. Döll, Samml. Cesnola in den Mém. de l'acad. de St. Pétersb. VII série tom. XIX. Hier finden wir eine Reihe von Monumenten, welche zum grofsen Teil gewifs schon der vorigen Periode angehören, welche bald mehr ägyptisches, bald mehr assyrisches oder griechisches Ansehen haben, doch gelangt eigentlich keine dieser Stilarten zur Oberherrschaft, dieselben bekämpfen sich vielmehr in ein und demselben Werke, obgleich nicht zu verkennen, dafs die Grundlage, der Ausgangspunkt immer die asiatische Kunst ist. Eine gewisse Fülle und Weichlichkeit treffen wir überall an. Der weiche Kalkstein, der meist als Material diente, begünstigte eine solche Richtung besonders.

Zum Schlufs dieser Periode wenden wir uns noch nach Westen, nach Sicilien. Vom Tempel E (dem

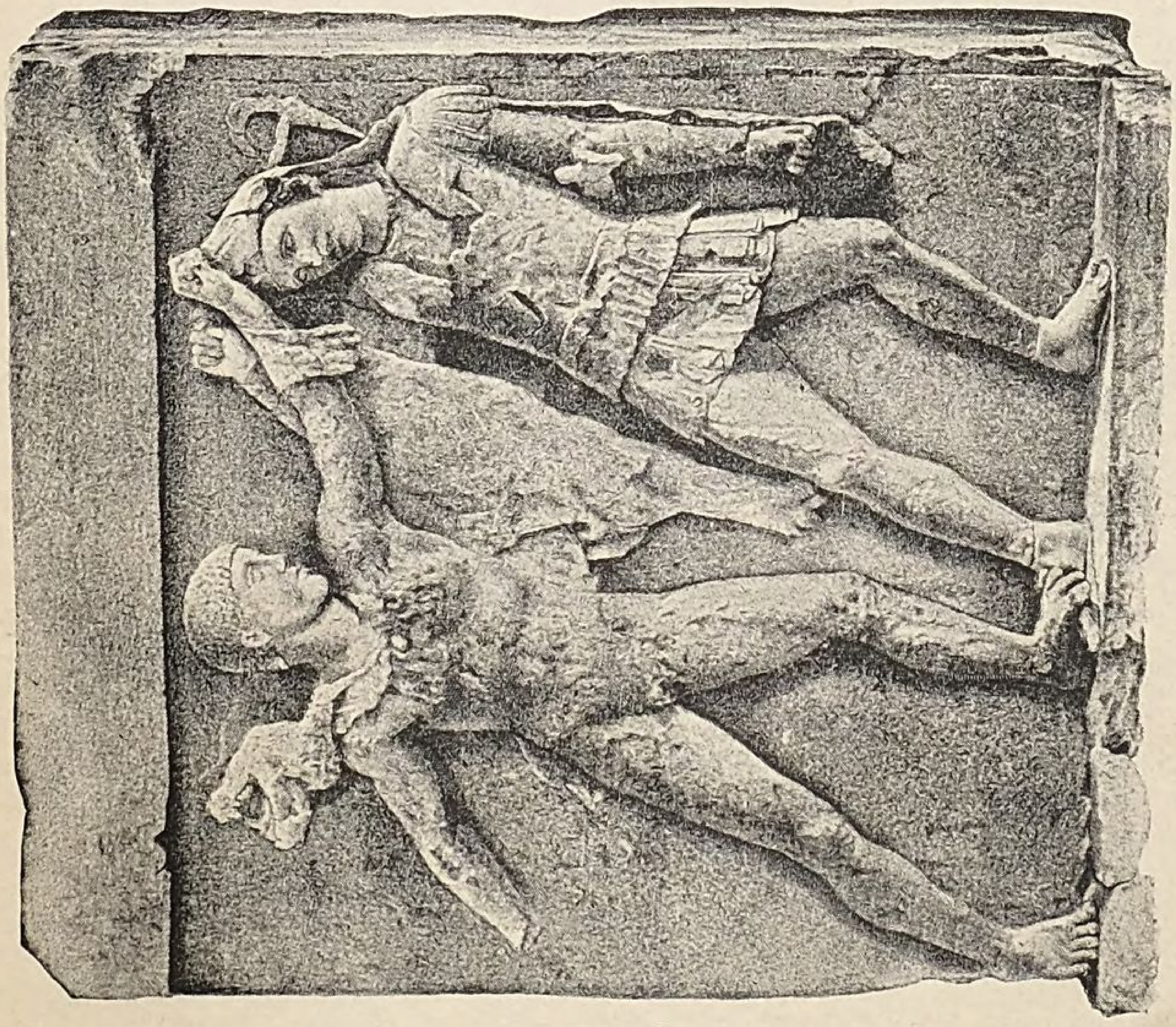


365 Lykische Gräber. (Zu Seite 343.)

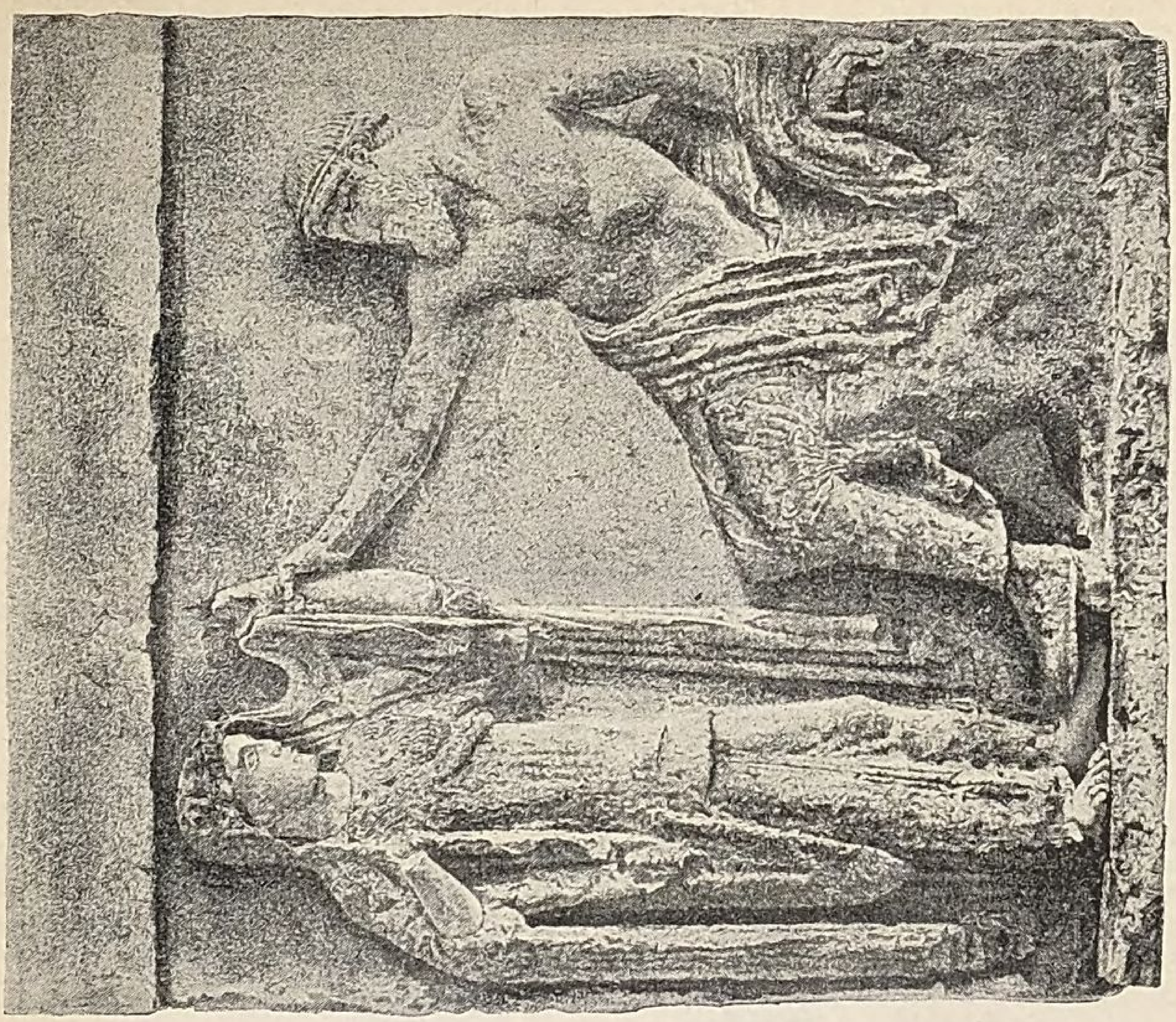


366 Reliefs vom Harpyienmonument. (Zu Seite 343.)

Heraion) zu Selinus besitzen wir eine Reihe von Reliefs, welche die Metopen über Pronaos und Opisthodomos schmückten. Wir geben zwei in Abbildung: Herakles im Kampfe mit der Amazone und des Zeus und der Hera Hochzeit (Abb. 367 und 368, nach Benndorf, Metopen von Selinunt Taf. 7 u. 8). Das Material ist dasselbe wie bei den älteren Metopen, Kalkstein, nur sind die nackten Teile der weiblichen Figuren aus Marmor besonders gearbeitet und eingesetzt. Stuccoüberzug und Bemalung haben natürlich auch hier die letzte Vollendung gegeben. Gegenüber den jüngeren Metopen der vorigen Periode (vom Tempel F) finden wir hier bedeutende Fortschritte, zwar nicht in der Gesamtkomposition, aber in der Freiheit der Bewegung und in der Durchbildung der Formen in Körper und Gewand. Bei der Isolierung, welche die Skulpturen Selinunts einnehmen, dürfte es schwer sein, das Datum genauer zu fixieren: der Ansatz gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts dürfte das Richtige treffen. [J]



367 Herakles und Amazone. (Zu Seite 346.)



368 Hochzeit des Zeus und der Hera. (Zu Seite 346.)

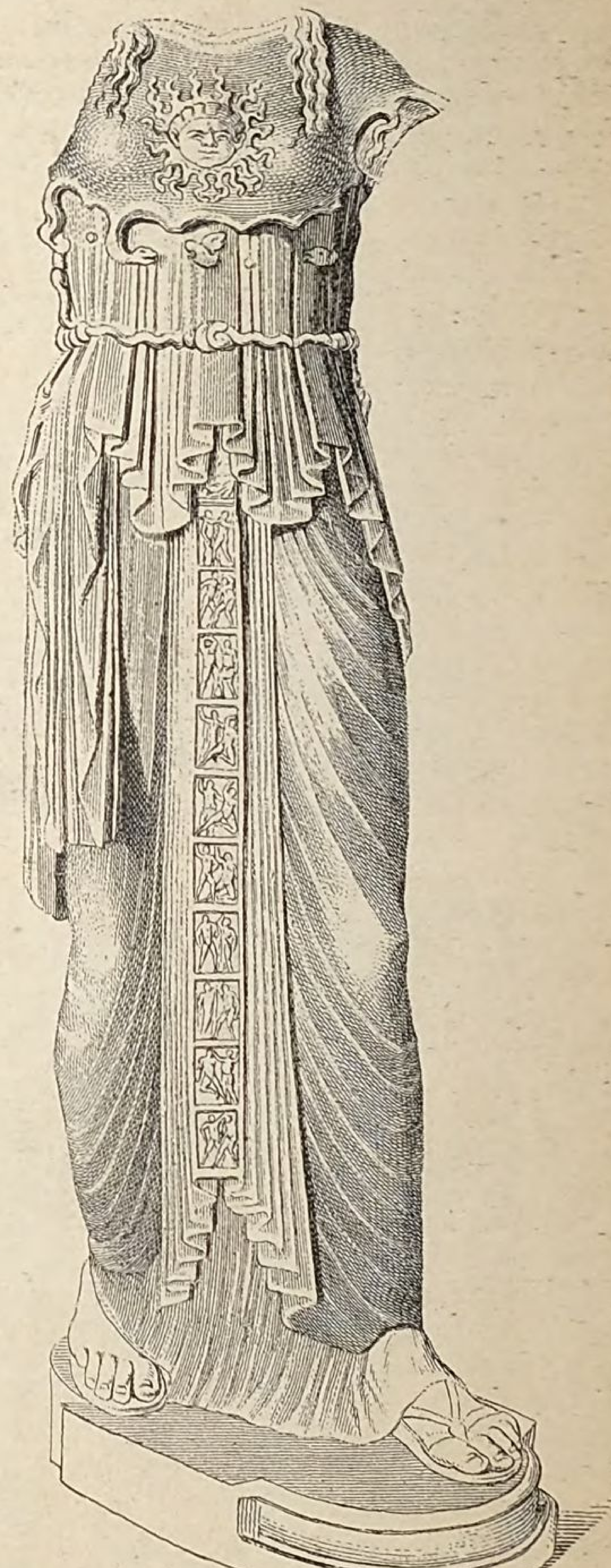
Vom Tempel E zu Selinunt.

Bildhauerkunst, archaisierende oder **archaistische.** Diese ist nicht eine wirklich, sondern nur nachgeahmt altertümliche. Nur der Grundcharakter eines altertümlichen Werkes wird bewahrt, in der Behandlung des Einzelnen aber folgt der Künstler meist freieren Prinzipien. Diese Kunstweise war meist abhängig von der Religion, indem man neben den neu entstehenden kunstprächtigen Schöpfungen



369 Archaistische Artemis zu Neapel. (Zu Seite 349.)

für gläubige Verehrung gern den altertümlichen Typus beibehielt, oder von Modestimmungen des Geschmackes, wie z. B. zur Zeit Hadrians. Die Stellung altertümlicher Werke wird meist beibehalten, doch wird das platte Auftreten beider Fufssohlen gewöhnlich aufgegeben. Eigentümlich ist das häufige Vorkommen einer völlig gezierten Stellung, so nämlich, dafs sich die Gestalt gewissermassen tänzelnd auf beide Fufsspitzen erhebt. Die Körperbildung ist fast durchgängig eine freiere, der altertümlichen Kunst widersprechende. Im Haar schliefst man sich in Schnitt und Anordnung meist der altertümlichen Form an, die Art der Behandlung verrät aber immer die spätere Hand. Dafs auf archaistischen Bildwerken Porträtköpfe späterer Zeit sitzen, ist nichts Seltenes.

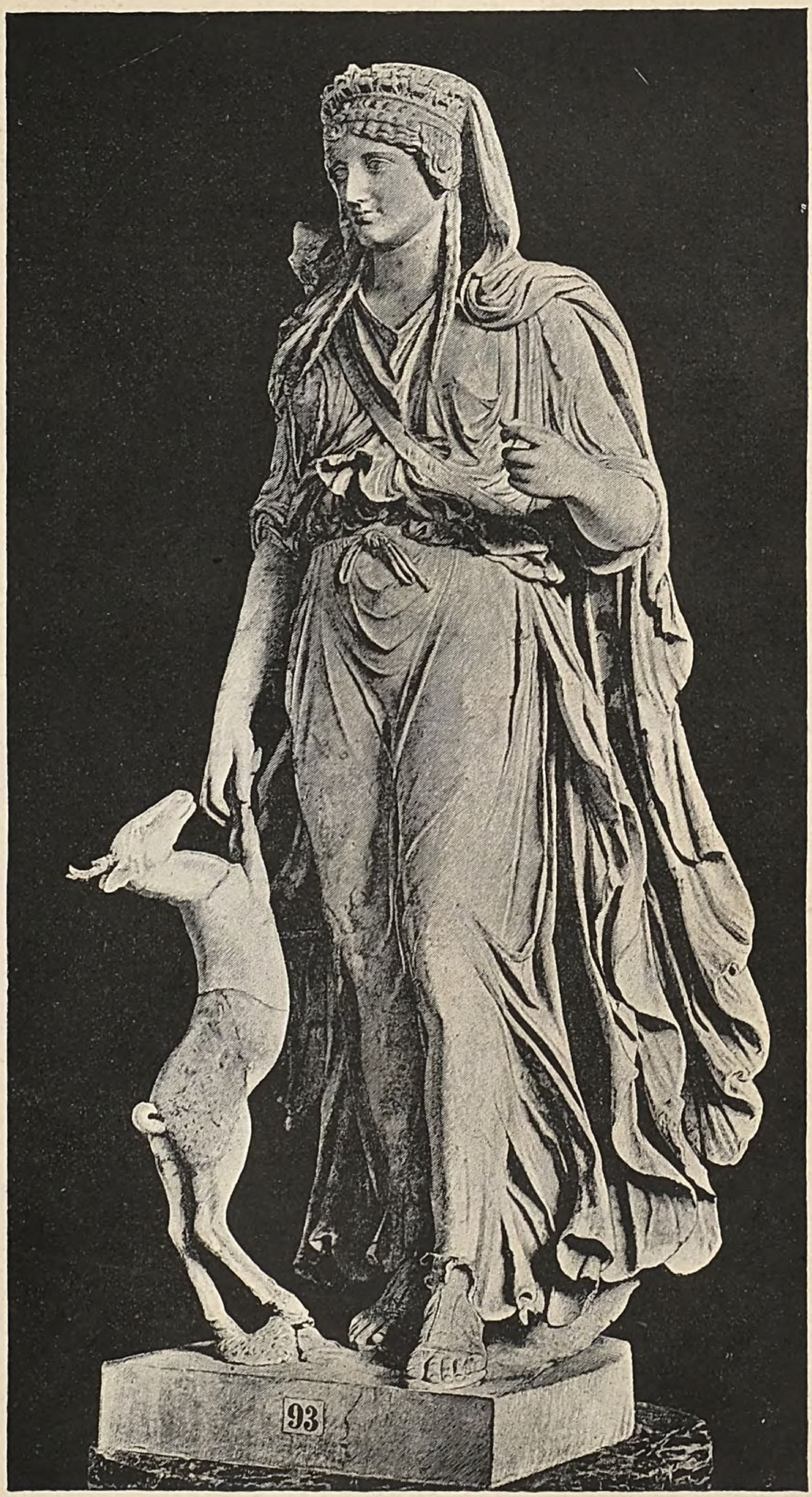


370 Archaistischer Athenatorso zu Dresden. (Zu Seite 349.)

In der Gewandung hält man sich gewöhnlich an die Formengebung des archaischen Stiles, doch erscheint dieselbe auf der einen Seite steif und verknöchert, auf der andern wieder in raffinierter Freiheit, so dafs der Kontrast zwischen Stellung und

Durchführung der Gewandung um so stärker hervortritt. Der Einklang zwischen dem Gewand und dem darunter liegenden Körper ist gewöhnlich stärker als in der archaischen Kunst. Welcher Zeit diese Werke entstammen, läfst sich mit voller Sicherheit nur selten feststellen. Man scheint schon früh, kurz nach der ersten Blütezeit, besonders für dekorative Zwecke, mit dem Archaisieren begonnen zu haben. Einige Beispiele mögen das Gesagte erläutern.

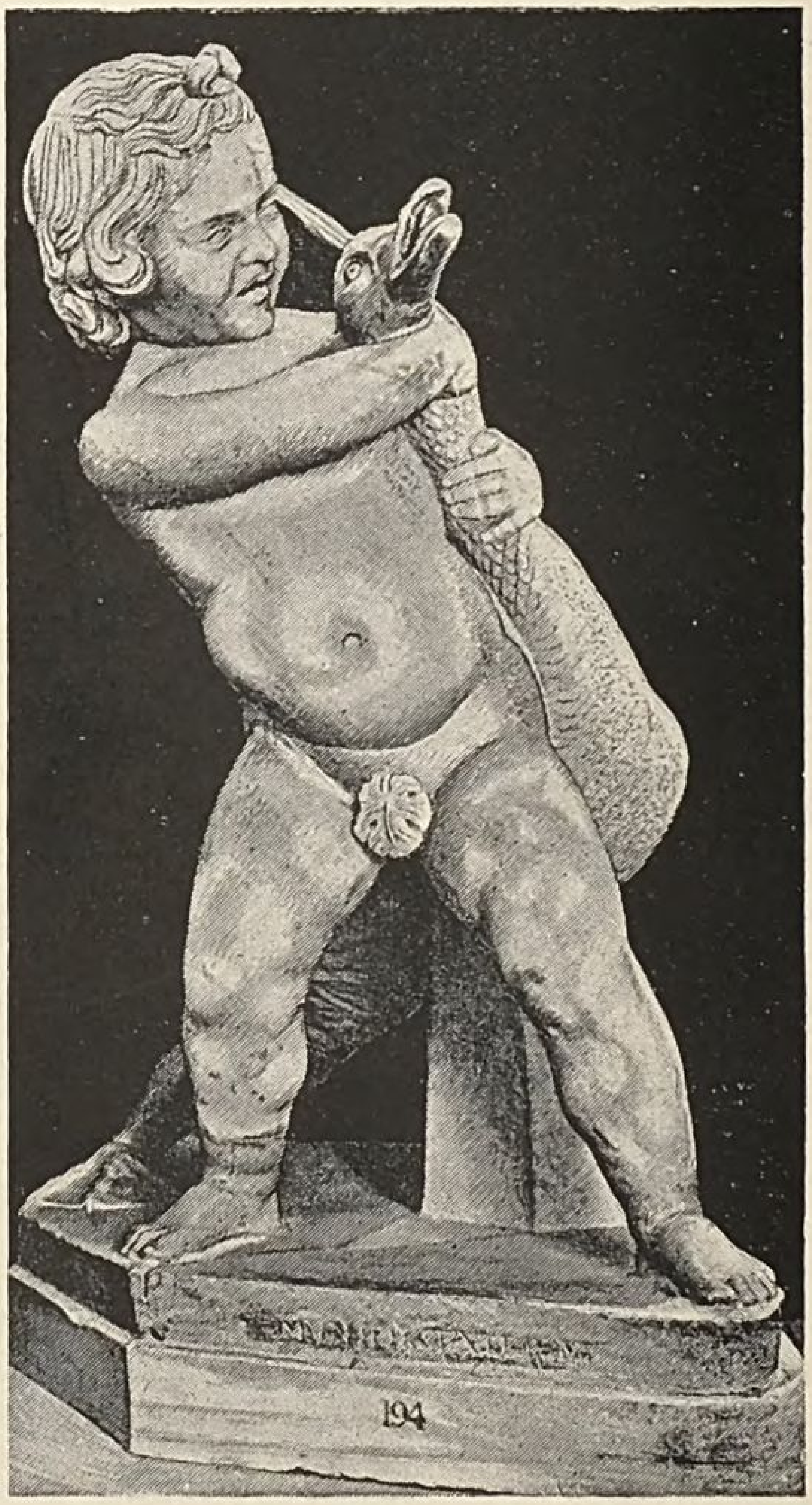
Die unter Abb. 369 nach einer Photographie wiedergegebene Marmorstatue einer Artemis stammt aus Pompeji und befindet sich jetzt im Museum zu Neapel. Die Gestalt, welche ursprünglich in der Linken wohl eine Fackel hielt, hat im allgemeinen den Charakter einer altertümlichen Kultstatue beibehalten, doch ist die Stellung der Füfse eine fortgeschrittene, dabei entbehrt die Gewandung der Zierlichkeit und Sauberkeit der wirklich archaischen Kunst, sie zeigt alle Falten viel schematischer und steifer geordnet. Reichliche Farbenspuren haben sich an dem Werke erhalten. Auf einer ähnlichen Stufe steht die Marmorstatue einer Athena in Dresden (Abb. 370 nach Becker, Augusteum Taf. IX). Sie stellt eine Athena in lebhaftem Kampfschema nach Art der alten Xoana dar. Von ihr gilt alles von der vorigen Statue Gesagte. Der Saum des Obergewandes ist mit elf kleinen Flachreliefs geschmückt, welche Kämpfe der Götter mit den



371 Archaistische Artemis zu München. (Zu Seite 350.)

Giganten darstellen. Der Stil dieser Reliefs ist ein vollkommen freier und liefert somit das beste Zeugnis, dafs wir es hier mit einem nachgeahmt altertümlichen Werke zu thun haben. Ein ganz anderes Prinzip tritt uns entgegen in der aus Gabii stammenden Marmorstatue einer Artemis in der Glyptothek zu München (Abb. 371 nach Photographie). Hier hat der Künstler nur das allgemeine Schema der Stellung von der altertümlichen Kunst herübergenommen, dasselbe aber schon durch das Schreiten auf den Fufsspitzen erheblich modifiziert. In der Anordnung des Haares und dem Schmucke der Stirnkrone (Rehböcke und Kandelaber) lehnt sich der Künstler an archaische Werke an. Im Widerspruch zur Anlage aber steht das Gewand, welches auf das Raffinierteste in rein malerischem Stile, die Grenzen der Bildhauerkunst fast überschreitend, durchgeführt ist. Ein greller Kontrast entsteht auch noch dadurch, dafs, während die Figur offenbar lebhaft dahinschreitet oder schwebt, das Reh zu ihrer Rechten dieser Bewegung nicht folgt, sondern, obgleich ganz naturwahr gebildet, rein attributiv hinzugesetzt ist. Auch diese Figur dürfte, wie die Neapeler Statue, in der Linken ursprünglich eine Fackel getragen haben, also nicht die Jägerin, sondern die Mondgöttin darstellen. Um unter den zahlreichen archaisierenden Reliefs eins hervorzuheben, verweisen wir auf die Vorderseite einer marmornen Dreifufsbasis zu Dresden (abgeb. unter »Dreifufsraub«) mit der Darstellung des Kampfes des Apollon mit Herakles um den delphischen Dreifufs. Auch hier finden wir wieder jenes eigentümliche, der altertümlichen Kunst fremde Tänzeln. Die Freiheit des Stiles in den Arabesken und den Figuren über und unter dem Relief geben ein äufseres Zeugnis für die archaisierende Tendenz des Künstlers. [J]

Blei (μόλυβδος, *plumbum nigrum*) gewannen die Alten in Spanien, Gallien und Britannien (Plin. XXXIV, 164) und verarbeiteten dasselbe zu allerlei praktischen, nur ausnahmsweise zu künstlerischen Zwecken. Namentlich war es das gewöhnliche Material für Wasserleitungsröhren, Gewichte, Schleudergeschosse (s. »Schleuder«) u. dergl.; weiterhin wurde es zu Gefäfsen, zu Marken für kaufmännische und andre Zwecke verarbeitet (vgl. über die sog. »Piombi« Benndorf in der Zeitschr. f. d. österr. Gymnasien XXVI, 579 ff.), bisweilen auch in Münzen verarbeitet. Unter den uns erhaltenen Objekten aus Blei bilden die Wasserleitungsröhren (vgl. »Wasserleitungen«) bei weitem den Hauptbestandteil; sie sind vorzüglich gearbeitet und in der Regel mit Fabrikstempeln versehen. Ein aus Blei gearbeitetes Gefäfs mit Reliefs ist in Pompeji gefunden worden; s. Overbeck, Pompeji 4. Aufl. S. 620; eine wohlerhaltene Statuette eines Hermes aus Blei ist neuerdings in Marzabotta bei Bologna gefunden worden. Im allgemeinen vgl. Marquardt, Privatleben S. 695. [Bl]



372 Knabe mit der Gans.

Boëdas, Bildhauer, Sohn und Schüler des Lysippos. Wir wissen nur von einem seiner Werke, einem Betenden: Plin. XXXIV, 73. Vielfach hat man dasselbe in der Berliner Bronzestatue eines betenden Knaben (s. »Gebet«) wieder erkennen wollen, doch liegen Beweisgründe nicht vor. Lysippischen Kunstcharakter kann man dem Werke allerdings sowohl nach den Proportionen des Körpers wie nach der Kleinheit des Kopfes nicht absprechen. [J]

Boëthos, Bildhauer von Kalchedon, war berühmt als Toreut und als Bildhauer von Knabenfiguren. Eins seiner Werke haben wir noch in mehrfachen Nachbildungen erhalten, einen Knaben aus Erz, der eine Gans würgt: Plin. XXXIV, 84 (Abb. 372 nach Photographie der im Vatican zu Rom aufbewahrten Marmorkopie). Der Künstler lebte zu Anfang der alexandrinischen Zeit, mit welcher diese Art der reinen Genrebildnerei aufkommt. Das Motiv ist dem täglichen Leben abgelauscht: ein kleiner Knabe bemüht sich eine Gans zu bemeistern, was ihm auch glücklich gelingt. Die Gruppe scheint ursprünglich als Brunnendekoration gedacht zu sein, da die Gans im Original offenbar

Wasser ausspie. Das Werk zeichnet sich durch frische Naivität der Auffassung und lebendige Wiedergabe der Natur aus. Mit demselben Künstler hat man auch die berühmte Erzstatue des dornausziehenden Knaben im Konservatorenpalast zu Rom in Verbindung bringen wollen (vgl. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. II, 144 f.), doch schweben alle diesbezüglichen Vermutungen völlig in der Luft. [J]

Boreas. Unter den Windgottheiten (s. Art.) ist der Nordwind zu der lebendigsten und am bestimmtesten charakterisierten Gestalt ausgewachsen. Er ist in der That eine Macht im Naturleben Griechenlands und durch seine Wichtigkeit für den Seeverkehr zuweilen sogar von politischer Bedeutung gewesen, wie die berühmte Stelle über die jährlichen (ἐτησίαι), d. h. regelmäfsig im Sommer wehenden Winde bei Demosth. (p. 93 vgl. 48) ja zeigt. Er kommt aus Thrakien, ist also ein Barbar von Herkunft und Sitte, gewaltthätig und raubsüchtig.

Der Mythus von Boreas, welcher in Athen Oreithyia von den Ufern des Ilisos raubt (so bei Plat. Phaedr. 229 B; Apollod. III, 15, 2; Paus. I, 19, 5) oder auf dem Areopag (Plat. Phaedr. 229 D) oder nach Simonides vom Brilessos beim Tanz, oder auch beim Kephisos Blumen sammelnd (schol. Apollon. Rhod. I, 212), oder endlich als Priesterin der Athena auf der Akropolis selbst beim Opfer (nach Akusilaos, schol. Hom. Odyss. XIV, 533), war in Attika uralt, wenngleich ebenso wenig vom heroischen Epos behandelt, wie andre attische Lokalmythen, deren ursprüngliche physikalische Bedeutuug klar vorliegt. Den Sinn des natürlichen Vorganges enthüllt die prosaische Poesie Hesiods (Opp. 547—553), welcher bemerkt, dafs im Winter während der Bestellzeit der Äcker öfters kalter Nordwind den aus den Flüssen aufgestiegenen und über das Land gelagerten, fruchtbaren Nebel morgens in die Höhe zu treiben pflege, wobei nur zu bemerken ist, dafs man den Raub dieser Nebelluft keineswegs als vorteilhaft anzusehen hat, wie auch aus Solon (fg. 11, 18—24 Schndw.) hervorgeht, der von der Verwüstung der Fluren (δηώσας καλὰ ἔργα) spricht (vgl. Empedokles, ed. Karsten p. 426 ff.). Dem die Feuchtigkeit aufzehrenden (βορ-βιβρώσκω) Winde brachte man daher anfänglich wohl nur als bösem Dämon Sühnopfer, wie den Erinnyen u. a. Vergleiche übrigens die ausführliche Behandlung des Mythus bei Welcker, *Alte* Denkm. III, 144—191, der nachweist, wie seit den Perserkriegen, als Boreas die Flotte des Xerxes bei Sepias und Artemision schädigte, die Athener ihm einen Altar errichteten (Herod. VII, 189; Plat. Phaedr. 228 B) und ein Fest feierten, ja sogar ihn als rechtmäfsigen Schwiegersohn des Erechtheus anerkannten. Von dieser Zeit an wurde der Windgott durchaus populär; er ward nicht blofs im Epos des Choirilos gefeiert, sondern auch sein Raub der athenischen Königstochter von Aischylos und Sophokles in Tragödien behandelt, wobei man, wie es scheint, politische und ethnographische Motive zur Belebung des Stoffes verwandte. Auch stammen erst aus dieser und folgender Zeit die Originale der uns überkommenen (bis jetzt etwa 25) Vasenbilder, welche fast allein diesen Mythus darstellen, und zwar in Art einer Liebesverfolgung oder eines Hochzeitraubes. Denn nachdem schon am Kypseloskasten (etwa 600) Boreas beim Raube, aber nach Art der Giganten mit Schlangenfüfsen dargestellt war (ein Umstand, der selbst an der richtigen Auslegung von Paus. V, 19, 1 irre machen könnte, falls man nicht eben hierin wieder eine Andeutung des alten bösen Dämons, eines Typhoeussohnes nach Hes. Th. 821, 869, sehen will), läfst wenigstens das hervorragende Bild auf einer Münchener Vase (N. 376), von welchem wir das Hauptstück nach Nouvelles Annales de la Section française pl. XXII und XXIII wiedergeben (Abb. 373), in Grofsartigkeit der Komposition und Vollendung der Zeichnung vermuten, dafs es die freie Nachbildung eines bedeutenden Gemäldes sei. Welcker a. a. O. will darin die Hauptvorzüge Polygnots nachweisen; auf ein Gemälde des Zeuxis scheint Lukian. Timon. 54 anzuspielen.

Unser Bild stellt in wunderbar schöner Gruppierung und Zeichnung den gewaltigen König der Winde (Pind. Pyth. 4, 181) mit strengem Blick dar, beschwingt mit mächtigen Fittigen (wie bei Dichtern, vgl. Ovid. Met. VI, 703—713) und das langgewachsene Kopf- und Barthaar strahlenförmig so emporgesträubt (»wie Eiszapfen«, Brunn), dafs man die aufsteifende Gewalt des Naturphänomens selbst und zugleich die Bildung einer Königskrone darin zu erkennen glaubt, wie er daherfahrend soeben die liebliche Erechtheustochter erfafst und vom Boden emporgehoben hat. Mit ineinander geklammerten Fingern beider Hände (dem sog. Herkulesknoten) hält er die schöne Beute fest. Diese ist nur mit feingefälteltem Ärmelchiton und leichtem Überwurfe bekleidet; ihr Haar hängt am Vorderhaupte in zierlichen Flechten zu beiden Seiten des Gesichts herab und wird durch eine mit bunten Zacken geschmückte Binde zusammengehalten. In ihrem Antlitze ist der Künstler bemüht gewesen, dasselbe Staunen über die jähe Entführung auszudrücken, welches ihre Handbewegung verrät; er hat es jedoch nur bis zu einem halbverlegenen Lächeln gebracht. Übrigens setzt sie ihrem Entführer durchaus nicht solchen Widerstand entgegen, wie wir es bei Persephone regelmäfsig und oft in übertriebener Weise finden; sie scheint sich in ihr göttliches Geschick zu ergeben, und die der nacheilenden Herse hingestreckte Hand will vielleicht eher Abschied nehmen, als sich zur Rettung anklammern; was denn auch



373 Boreas raubt Oreithyia. (Zu Seite 351.)

6 Zeilen!

mit der jüngeren Auffassung dieses Hochzeitraubes in Athen stimmt. Wie auch sonst geschieht, ist sie als die Hauptperson durch Putz und durch den Schmuck der Ohrringe und Armbänder ausgezeichnet vor Herse, welche ihre schöngeringelten Löckchen gröfstenteils unter der Haube (κεκρύφαλος) und einer Stephane birgt. Zu beiden Seiten dieser Hauptscene dehnen sich die nicht unmittelbar mehr an derselben beteiligten Nebenfiguren aus, welche auf unserer Abbildung fehlen: hinter Boreas und der Geraubten eilen fliehend Pandrosos und eine andre unbenannte Jungfrau auf ihren Bruder Kekrops zu, welcher mit langem Lockenhaar und bärtig, in einen Mantel gehüllt und das Scepter aufstützend in ruhiger Haltung dasteht; weiterhin berührt Aglauros fliehend mit der Hand den Bart ihres Vaters Erechtheus, welcher ebenso, obwohl der Herse zunächst, von dieser abgewandt steht und von diesem Ereignisse, das sein Haus betraf, noch keine Kunde zu haben scheint. Mit Recht erklärt Welcker diese ganze Gruppe für eine gesonderte Scene, wie denn auch sonst, z. B. beim Raube der Europa oder Thetis, mehrere Schwestern erschreckt davoneilen und dem Vater die Kunde bringen. Indessen läfst Welcker a. a. O. S. 176 die Möglichkeit offen, die schmeichelnde Bitte der Aglauros (die Berührung des Kinnes nach Homer Α 301, Θ 371, τ 473, Eurip. Hecub. 314) als einen Versuch der Fürbitte für den Räuber und zur Erweichung des Vaters für einen Vermittelungsvorschlag zu deuten, dessen Wirksamkeit in der Aeschyleischen Tragödie vorausgesetzt werden darf. Hiernach würde auch diese Scene eine eigentümliche Bedeutung gewinnen, wie sie der Kopie eines hochberühmten Originals entsprechend ist.

Diesem prachtvollen Bilde steht am nächsten ein in Berlin befindliches von ähnlichem Stil und mit derselben Zahl von Personen, jedoch geringerer Zeichnung, abgeb. Gerhard, Etr. und kamp. Vaseng. Taf. 26. Alle übrigen Vasen geben starke Abkürzungen in der Darstellung, meist nur aufser den beiden Hauptpersonen erstaunt fliehende Mädchen, einmal Athena (auf der schönen Vase Mon. Inst. IX, 17). Boreas ist im Begriff die Geliebte zu ergreifen oder er hat sie schon aufgehoben. (Bemerkenswert München N. 748.) Boreas ist meist stark bärtig und hat aufser den grofsen Schwingen oft noch wie Hermes Flügel über den Fufsknöcheln. Einmal ist er in wunderbarer Art doppelköpfig gebildet (Ann. 1860 tav. L M); ein andermal hat er anstatt des flatternden Haares als Thraker eine Kappe auf dem Kopfe mit einer Art von Krone (?) und ist in einen Mantel so eingehüllt, dafs er die Hände nicht zum Greifen rühren kann; dabei schwebt er anscheinend ohne Füfse daher; Gerhard, Auserles. Vasenb. II, 152, 2. Man glaubt hierin einen parodischen Scherz zu erkennen, Welcker a. a. O. S. 187.

Eine schöne Marmorgruppe des Paares, den Vasenbildern in der Komposition ähnlich, mit dem passenden Gegenstück von Eos und Kephalos, diente in Delos als Akroterion, s. Arch. Ztg. 1882, 335. — Über Boreas aufserhalb dieses Mythus s. »Windgötter«. Die Boreaden (Zetes und Kalais) abgebildet unter »Phineus« und »Talos«. Über Boreas und die Boreaden handelt ausführlich Stephani in Memoiren der Petersb. Akad. 1870—71 VII Taf. 16, der auch mehrere Bildwerke in neuer Art auf die Boreaden deutet. [Bm]

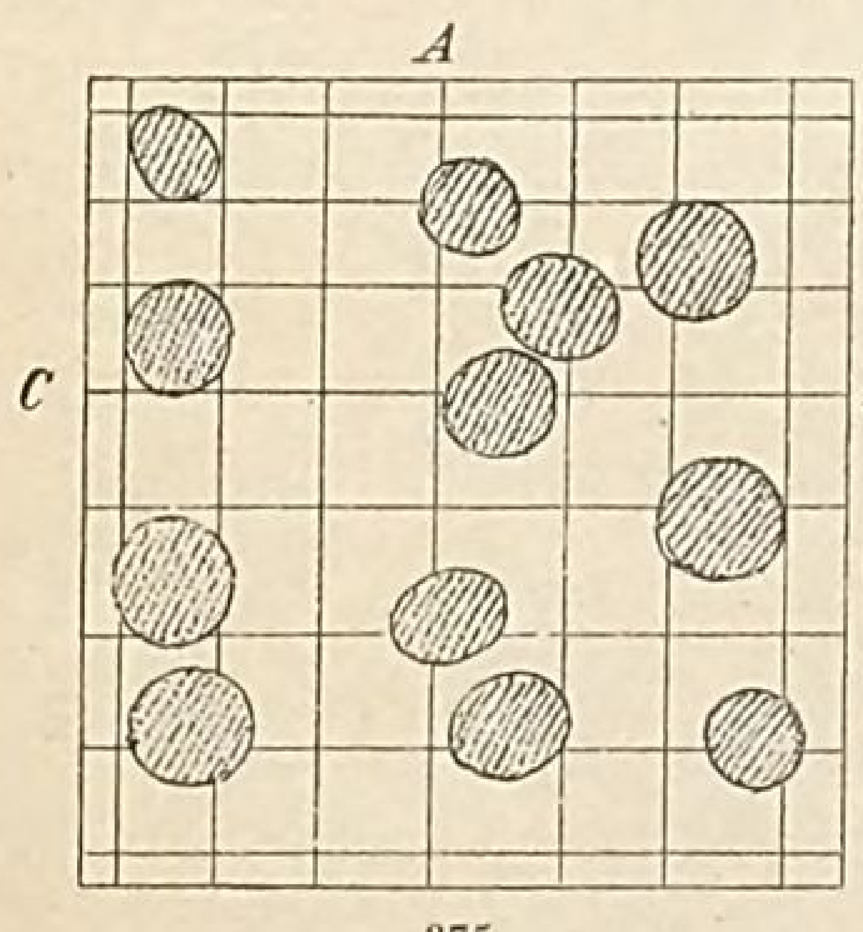
Brettspiele. Das Brettspiel (πεττεία), von welchem die Alten mannigfache Arten kannten, ist eine uralte Erfindung, welche die Griechen zwar dem Palamedes zuschrieben, deren Kenntnis sie aber jedenfalls von andrer Seite, entweder von Ägypten, wo es bereits auf Denkmälern von hohem Altertum vorkommt, oder vom Orient erlangt hatten. Es darf daher nicht Wunder nehmen, dafs wir es bereits bei Homer vorfinden (Od. I, 107), wo die Freier sich damit belustigen, ohne dafs wir freilich Näheres über die Art des Spieles selbst erfahren. Dagegen werden uns aus historischer Zeit eine ganze Anzahl verschiedenartiger Brettspiele genannt und zum Teil auch beschrieben, so dafs wir uns von mehreren derselben eine wenigstens ungefähre Vorstellung zu machen im stande sind. Da ist zunächst zu nennen das Spiel ἐπὶ πέντε γραμμῶν, wobei jeder Mitspielende (deren jedenfalls immer nur zwei waren) fünf Steine (πεσσοί, ψῆφοι, *calculi*) hatte und das Brett durch fünf Linien geteilt war, jedenfalls so, dafs die Linien quer über das Brett, zu den Spielern vertikal, gingen und die Spieler ihre Steine darauf stehen hatten; aufserdem war noch eine sechste Linie da, welche die ἱερὰ γραμμή hiefs; und ein auf dieser Linie stehender Stein wurde nur im äufsersten Notfalle gezogen (Poll. IX, 97 ff.: ἐπειδὴ δὲ ψῆφοι μέν εἰσιν οἱ πεττοί, πέντε δ' ἑκάτερος τῶν παιζόντων εἶχεν ἐπὶ πέντε γραμμῶν . . . τῶν δὲ πέντε τῶν ἑκατέρωθεν γραμμῶν μέση τις ἦν ἱερὰ γραμμή· καὶ ὁ τὸν ἐκεῖθεν κινῶν πεττὸν ἐποίει παροιμίαν, »κίνει τὸν ἀφ' ἱερᾶς«. Marquardt, Privatleben S. 836, meint, die »heilige Linie« habe die fünf andern in der Mitte durchschnitten; nur wird man dann denken müssen, dafs das Brett zwei solcher Linien hatte, in jeder Hälfte eine für jeden Spieler). Näheres über die Art des Spieles, Vorrücken der Steine u. s. w. ist nicht bekannt. Sehr beliebt war dann das Städtespiel (πόλεις), das sicherlich identisch ist mit dem römischen *ludus latrunculorum* und mit unserem Schach oder Damespiel Ähnlichkeit gehabt zu haben scheint. Die Tafel war hier in Felder (χῶραι oder πόλεις genannt) eingeteilt, deren Zahl unbekannt ist; jeder der Spielenden hatte dreifsig Figuren (κύνες, *latrunculi*, *milites*, vgl. Poll. l. l. Senec. ep. 106, 11; daher *tabula latruncularia*, Senec. ep. 117, 30) zur Disposition, welche sich durch die Farbe unterschieden

und danach besondere Benennungen hatten (bei den Römern *mandrae* und *latrones*, Mart. VII, 72, 8). Die Spieler rückten nun mit ihren Figuren auf den Feldern vor, je nachdem in gerader oder schräger Richtung, und suchten einander gegenseitig Steine abzunehmen; nach Pollux l. l. wäre jeder Stein,



374 Griechische Brettspieler (Thongruppe).

welcher von zwei andersfarbigen in die Mitte genommen wurde, verloren gewesen (ἡ τέχνη τῆς παιδιᾶς ἐστὶ, περιλήψει δύο ψήφων ὁμοχρόων τὴν ἑτερόχρων ἀνελεῖν). Wer nicht mehr ziehen konnte, weil er entweder keine Steine mehr hatte oder seine übrigen Steine so standen, dafs er keinen Zug mehr zu thun im stande war, war besiegt; und wenn der Sieger selbst nur wenig Steine dabei verloren hatte, so war der Sieg um so rühmlicher. Eine Darstellung dieses Spieles gibt die Abb. 374 nach Arch. Ztg. 1863 Taf. 173, 1 abgebildete Terrakottagruppe aus Athen, welche einen Jüngling und eine Frau, in Gegenwart einer zuschauenden, karikiert aufgefafsten Persönlichkeit, am Brettspiel darstellt. Die Ansicht des Spielbretts von oben gesehen (Abb. 375) zeigt zwölf platte runde Steine unregelmäfsig verteilt; das Brett ist in 42 quadratische Felder geteilt, doch ist weder hierin, noch in der Stellung der Spielsteine Genauigkeit beabsichtigt. — Wieder eine andre Art des Spieles ist der διαγραμμισμός (Poll. IX, 99), welcher höchst



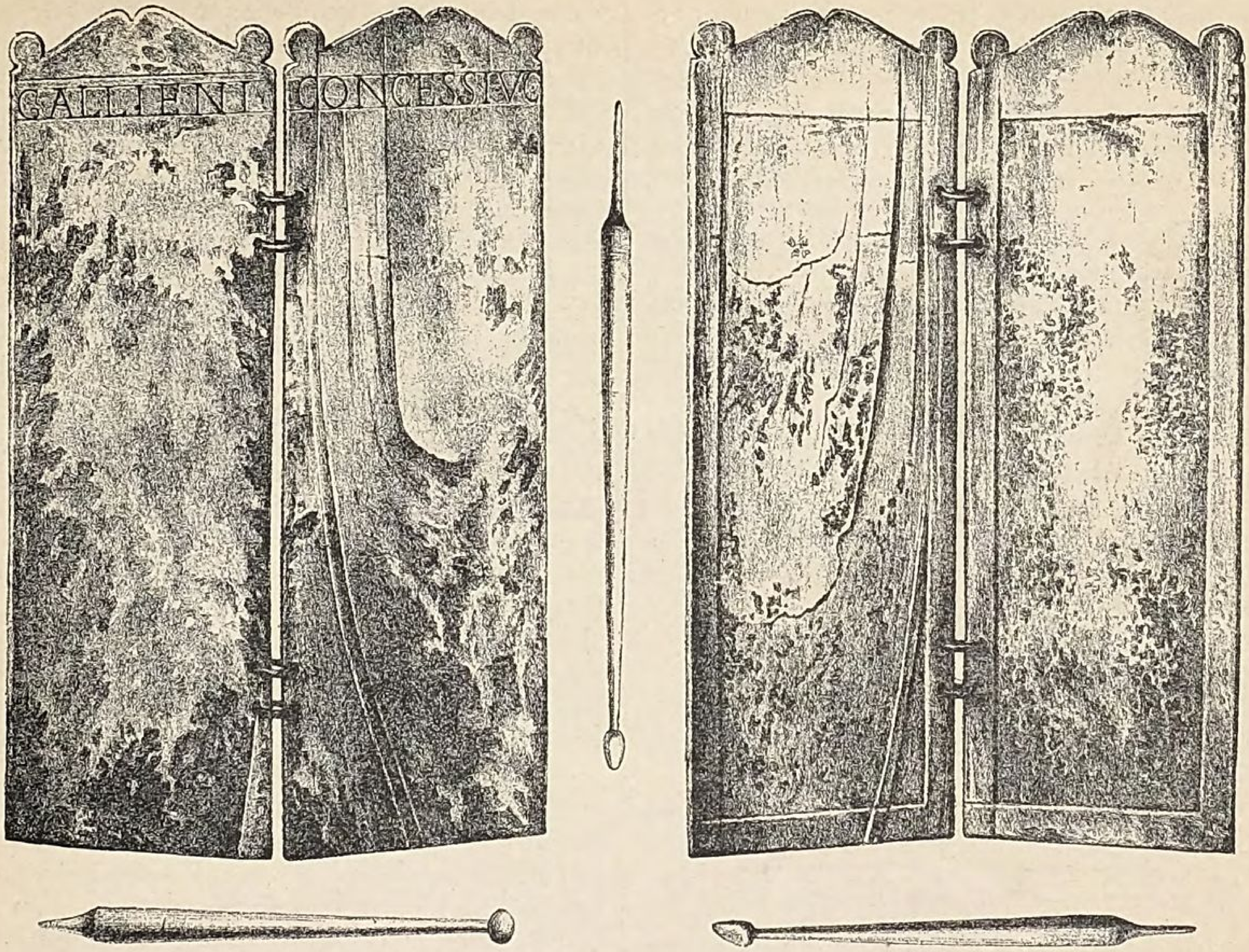
375

wahrscheinlich identisch ist mit dem römischen *ludus duodecim scriptorum*. Denn beide Spiele wurden aufser mit den verschiedenfarbigen Steinen auch mit Würfeln gespielt, wobei man seinen Stein je nach Mafsgabe des gethanen Wurfes vor- oder zurückziehen mufste; in beiden gebrauchte man eine Tafel, welche auf zwei Hälften je zwölf parallele Linien, also 24 Felder im ganzen hatte; die Zahl der Steine betrug im ganzen 30, die Hälfte schwarz, die Hälfte weifs: vielleicht in der Weise verteilt, dafs jeder Spielende die eine gleichfarbige Hälfte erhielt, wie bei Dame oder Schach. Das Spiel war insofern wahrscheinlich kein reines Glücksspiel, als der Erfolg des Wurfes zwar die Art des Vorrückens, resp. die Entfernung desselben, aber nicht die Wahl des zu rückenden Steines vorschrieb. Anscheinend gewann derjenige, welcher zuerst seine Steine durch sämtliche 24 Linien hindurchgebracht hatte; nähere Details über die Methode des Spieles sind jedoch unbekannt. — Endlich hatten die Römer noch ein Spiel, welches wir mit keinem der uns bekannten griechischen identifizieren können und für welches uns auch keine Benennung erhalten ist, das aber beschrieben wird als gespielt mit drei Statuen auf drei in der Mitte unterbrochenen Linien. Man bringt mit diesem Spiel noch erhaltene beinerne Täfelchen in Verbindung, welche je zweimal sechs Buchstaben in drei Linien aufweisen, die zusammen Worte bilden, aber ohne Rücksicht auf diese äufserlich getrennt sind, z. B.:

SEMPER · INHANC		SITIBI · TESSEL
TABVLA · HILARE	oder:	LAFAVE · TEGOTE
LVDAMV · SAMICI		STVDIO · VINCAM.

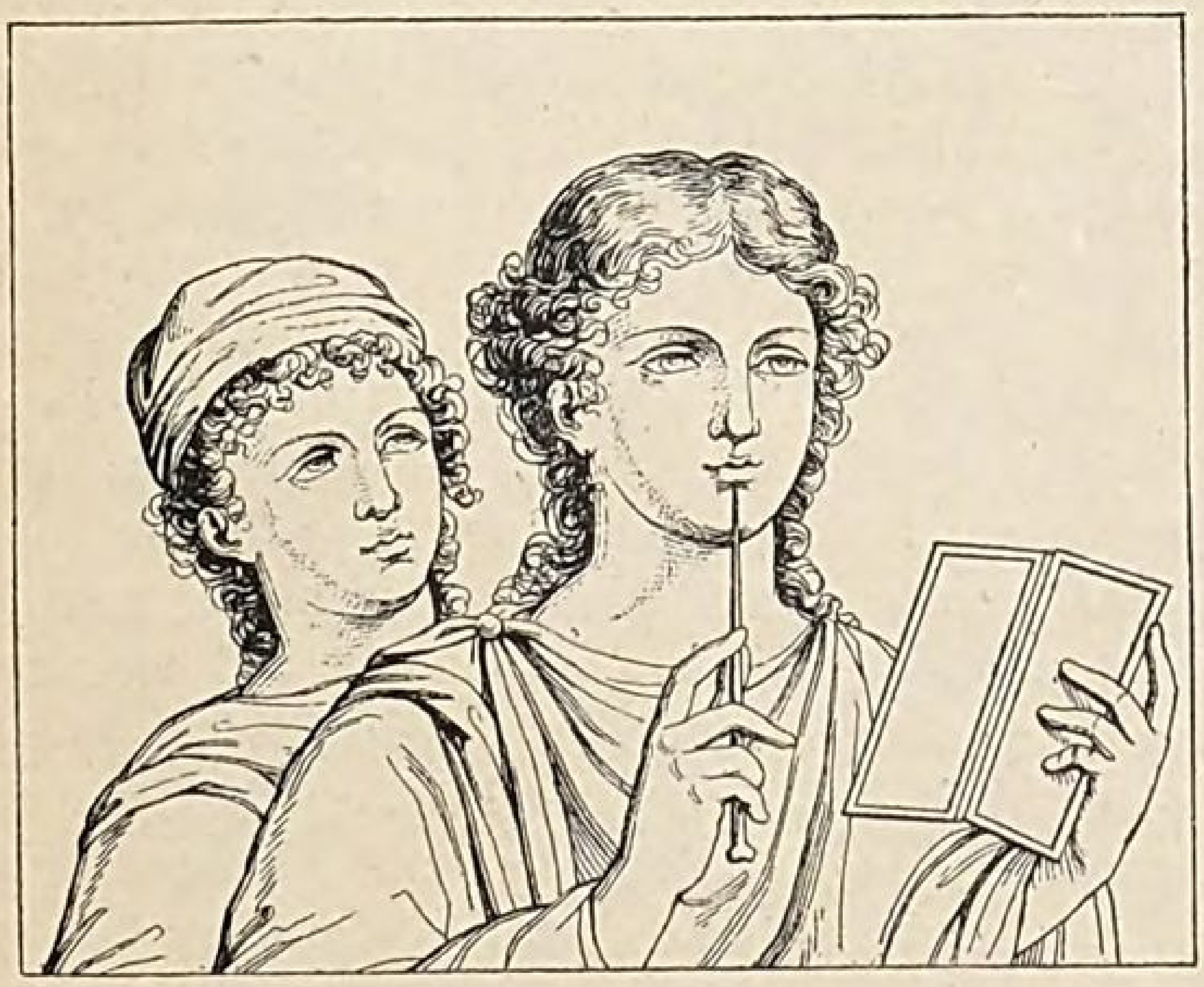
Solche *tabulae lusoriae*, deren Bedeutung wir freilich auch nicht kennen, sind in beträchtlicher Zahl aufgefunden und behandelt von Bruzza, Bulletino communale 1877 p. 81 ff. Vgl. sonst im allgemeinen Hermann, Privataltert. S. 508 ff.; Marquardt, Privatleben d. Römer S. 831 ff.; Becker-Göll, Charikles II, 371; Gallus III, 468; Becq. de Fouquières, les jeux des anciens p. 384 ff. [Bl]

Briefe. Die Zusendung schriftlicher Nachrichten an entfernte Personen reicht bis in die Anfänge des Schriftwesens zurück; schon in den Homerischen Gedichten wird ein Brief erwähnt (Il. VI, 169: γράψας ἐν πίνακι πτυκτῷ θυμοφθόρα πολλά, wo man freilich nicht an wirkliche Schriftzüge, sondern nur an symbolische Zeichen glauben will). Man bediente sich dazu in der Regel der auch sonst zum Niederschreiben von Notizen u. dergl. allgemein üblichen Täfelchen, πίνακες, δέλτοι, *tabellae, codicilli, pugillares*, deren meist zwei, drei, vier oder noch mehr (*diptycha, triptycha* etc.) miteinander verbunden waren und auf deren wachsüberzogener Fläche man mit dem spitzen Griffel die Schrift einritzte (Näheres s. unter »Schreibgerät«). Diese Form des Briefes blieb das



376 Brieftäfelchen aus Rom.

ganze Altertum hindurch sehr verbreitet. Abb. 376, nach Bull. municipale II (1874) tav. 7 und 8, zeigt uns ein solches, aus zwei Holzplättchen bestehen-

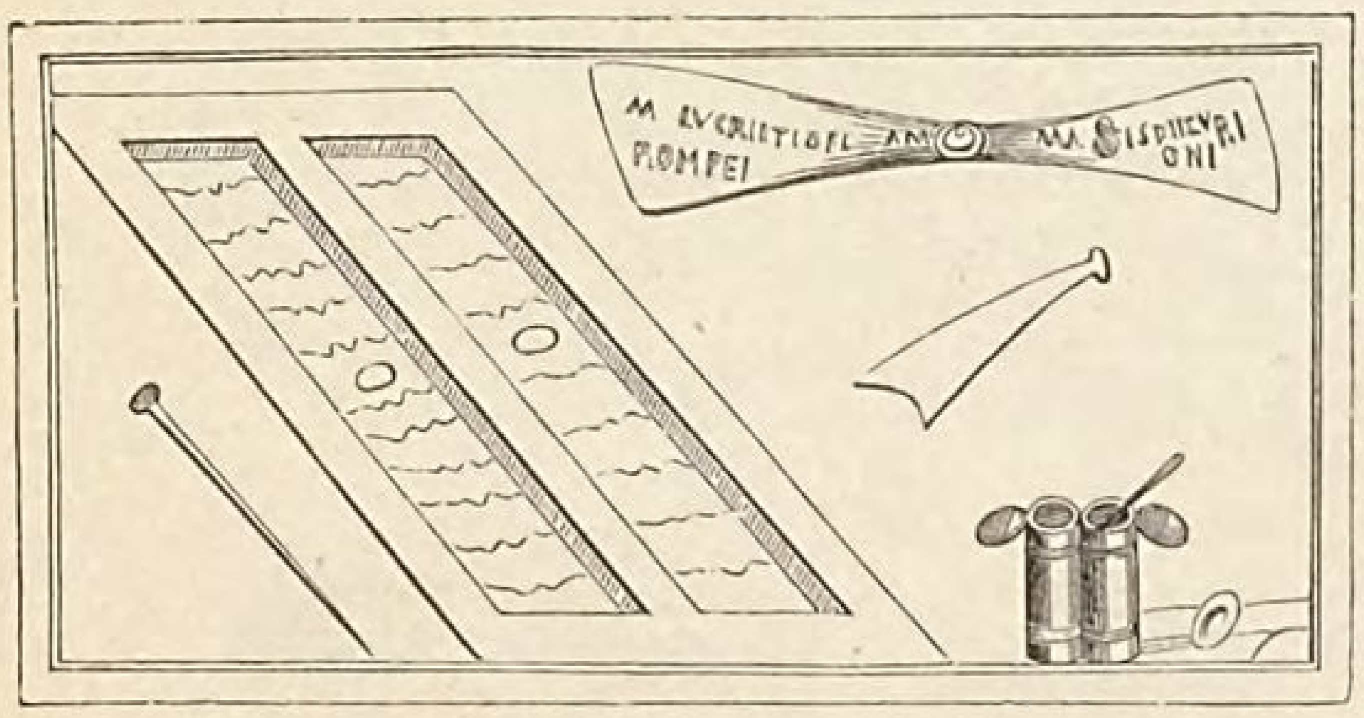


377 Schreibendes Mädchen, Pompeji.

des Täfelchen von aufsen und innen nebst den dazu gehörigen Griffeln. Auf einem pompejanischen Wandgemälde (Mus. Borbon. I, 2) überbringt ein auf einem Delphin reitender Amor dem Polyphem ein solches Briefchen von der Galathea, wie denn die Täfelchen namentlich für Liebesbriefe beliebt waren. Das anmutige Mädchen, Abb. 377, nach dem Wandgemälde Mus. Borbon. VI, 35) ist sicherlich auch im Begriff, auf die in ihrer Hand gehaltene Tafel eine Liebesbotschaft niederzuschreiben. Man verschlofs diese Täfelchen dadurch, dafs man durch Löcher, welche in ihnen, meist in der Mitte, angebracht waren, eine Schnur (λίνον, *linum*) zog, dieselbe mehrmals herumwickelte, zusammenknüpfte und an den Enden versiegelte (Plaut. Bacchid. 748: *cedo tu ceram ac linum actutum, age obliga, opsigna cito*). Zum Siegeln bediente man sich in früherer Zeit vornehmlich einer gewissen Thonerde, welche speziell von dieser Anwendung den Namen Siegelerde γῆ σημαντρίς (Herod. II, 38) führte (bei den Römern blofs *cretula*); die Römer pflegten an ihrer Stelle fast ausschliefslich Wachs zu gebrauchen. Über die zum Siegeln verwandten Ringe s. Art. — Aufser den Täfelchen bediente man sich für Briefe auch des Papyrus (s. »Schreibgerät«). Man pflegte später die *codicilli* wesentlich für kürzere Briefe an Einheimische, an Nahbefreundete u. dergl. zu verwenden, Papyrus aber (zumal eine eigens für Briefe bestimmte Sorte, *charta epistolaris*, Mart. XIV, 11) für gröfsere Briefe und namentlich für solche, welche bestimmt waren,

in weitere Ferne zu gehen; diese letzteren werden denn auch ganz speziell *epistolae* genannt (Senec. ep. 55, 11: *adeo tecum sum, ut dubitem, an incipiam non epistulas, sed codicillos tibi scribere*). Der Papyrusbrief wurde entweder gefaltet wie bei uns, oder, was wohl das häufigere war, zusammengerollt und ebenso wie die *codicilli* mit einem Faden umwunden und versiegelt; auf die Aufsenseite schrieb man die Adresse, wie das der in Abb. 378, nach Overbeck, Pompeji, 4. Aufl. S. 314 Fig. 169, einem pompejanischen Wandgemälde, abgebildete Brief zeigt, der die Adresse trägt: *M. LVCRETIO. FLAM. MARTIS. DECVRIONI. POMPEI.*

Die Beförderung der Briefe erfolgte, da es keine Briefpost im Altertum gab (vgl. »Postwesen«), fast durchweg auf privatem Wege: man benutzte eine sich bietende Gelegenheit, verreisenden Freunden, Kaufleuten, Schiffskapitänen u. s. w. Briefe mitzugeben. Nur Staatsbehörden, Fürsten u. dergl. besorgten ihre amtlichen Briefe durch eigene Kuriere



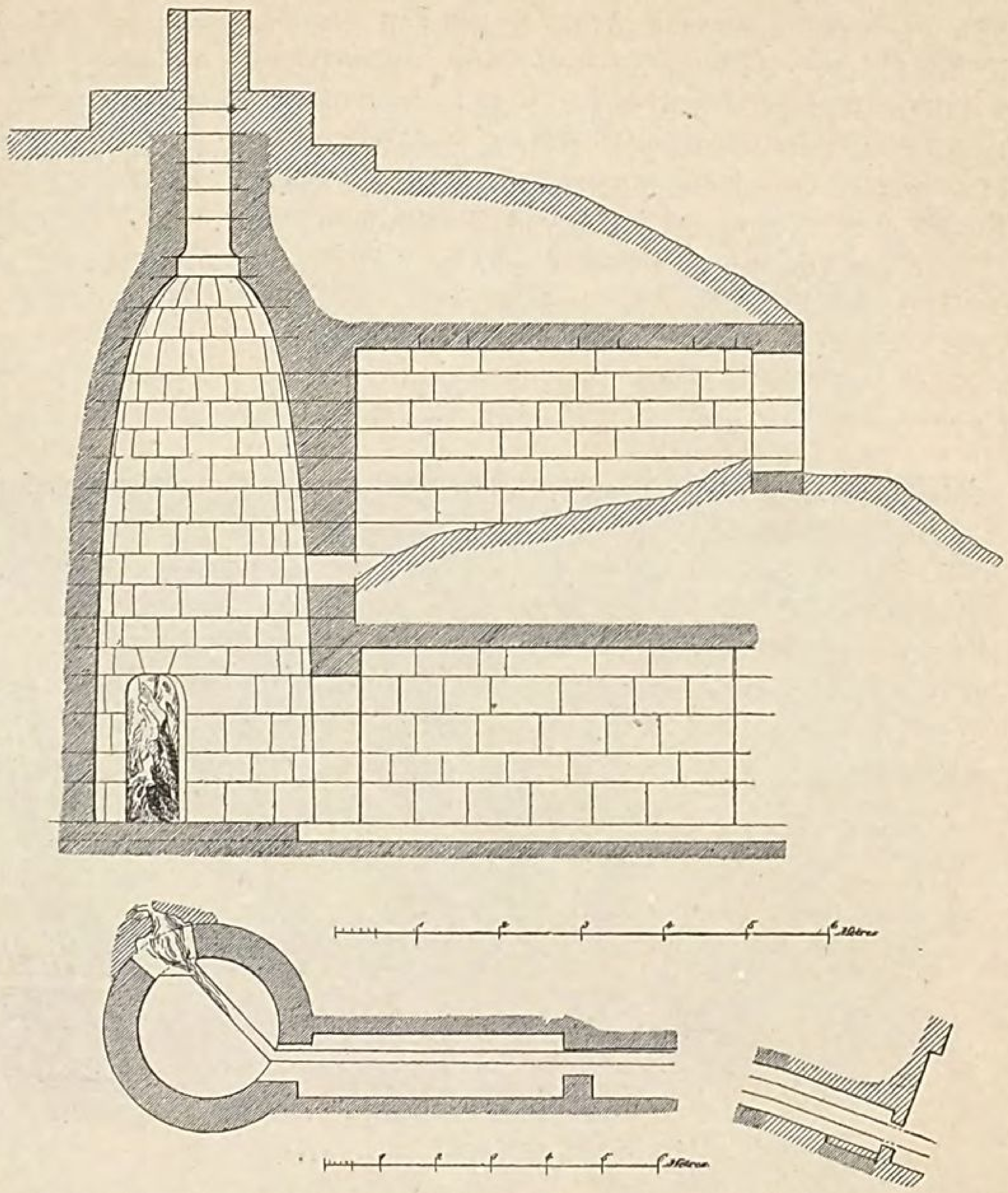
378 Briefschreibegerät.

und wir wissen, dafs diese Art der Brief- und Nachrichtenbeförderung namentlich im persischen Reiche sehr ausgebildet war. Mitunter mochten wohl auch Privatleute Gelegenheit haben, von solchen offiziellen Briefboten Gebrauch zu machen, was namentlich in der Kaiserzeit häufig vorgekommen zu sein scheint. Reiche Leute, die über viel Sklaven verfügten, hielten sich nicht blofs ihre *servi ab epistolis,* die die Korrespondenz zu besorgen hatten, sondern auch eigene *tabellarii* zur Beförderung derselben. Vgl. Hudemann, Gesch. des röm. Postwesens S. 11 f., und im allgemeinen Marquardt, Privatleben. S. 781 ff., Becker-Göll, Charikles II, 159, Gallus II, 456. [Bl]

Brot (ἄρτος, *panis*), über dessen Bereitung der Art. »Bäckerei« zu vergleichen ist, machten die Alten vornehmlich aus Weizenmehl, seltener aus Gerste, Spelt, Hafer u. s. w.; Roggenbrot war durchaus ungebräuchlich und galt als barbarische Speise. Vom Weizenbrot unterschied man mehrerlei Qualitäten, feinere und gewöhnliche, je nachdem man das beste, am reinsten durchgesiebte und weifseste Mehl, oder gröbere Sorten oder selbst Mehl mit Kleie dazu nahm. Andere Unterschiede ergaben sich daraus, ob man das Brot säuerte oder nicht, sowie aus den mannigfaltigen beigesetzten Zuthaten: Salz, Milch, Öl, Honig, Gewürze u. dergl.; noch andere endlich aus der Art des Backens, indem nicht alle Brote aus freier Hand geformt und so im Ofen gebacken, sondern manche auch in einer Form, andere in einem Tiegel, in der Asche u. s. w. gebacken wurden. Die gewöhnlichste Form der Brote ist die runde, mit zwei senkrecht einander schneidenden Kerben; vgl. Abb. 224 und 225; dieselbe Form zeigen auch die in Pompeji in verkohltem Zustande aufgefundenen Brote. Vgl. Blümner, Technol. u. Terminol. d. Gewerbe I, 68 ff.; Voigt im Rhein. Mus. XXXI (1876) S. 105 ff. [Bl]

Brunnen und **Quellen.** Von den aus dem Erdboden direkt hervorsprudelnden, lebendigen Quellen (κρῆναι, *fontes*) unterscheidet man die Brunnen (φρέατα, *putei*), welche entweder Zisternen zur Sammlung des Regenwassers oder künstlich in die Erde gegrabene Schachte sind, die von unterirdischen Quellen gespeist werden, oder die bei Anlage von Wasserleitungen von diesen ihr Wasser aus oft weiter Ferne erhalten. Da Quellen in gröfseren Städten nur selten in gröfserer Zahl sich zu finden pflegten (Athen besafs nur eine einzige, die Kallirrhoe), so war die Anlage von Brunnen behufs genügender Wasserversorgung der Bewohner eine wichtige Aufgabe der Behörden; in Athen lag die Besorgung der städtischen Brunnenanlagen den Agoranomen ob, während auf dem Lande eigene ὑδάτων ἐπιστάται und κρηνῶν ἐπιμεληταί für Instandhaltung und gesetzmäfsige Benutzung ebenso der Wasserläufe wie der Brunnen und Quellen Sorge zu tragen hatten. Der künstlerische Sinn der Alten, verbunden mit der Pietät, die man den segenspendenden Gewässern widmete, liebte es, Brunnen und Quellen mit architektonischem und plastischem Schmuck zu versehen. Brunnenschachte, aus denen das Wasser aus der Tiefe mittels eines Eimers heraufgeholt wurde, umgab man, schon um die Gefahr des Hineinfallens abzuwehren, mit einer steinernen Einfassung, *puteal* genannt. Solche Einfassungen haben sich in beträchtlicher Zahl, namentlich auch in Pompeji, erhalten; sie sind bisweilen mit Skulpturen geschmückt, wie die unter dem Namen des korinthischen und des capitolinischen Puteals bekannten, die man als Einfassungen von Tempelbrunnen betrachtet, sonst aber meist einfach kanneliert; sehr oft lassen sich noch deutlich die Spuren des Strickes oder der Kette erkennen, woran der Eimer heraufgewunden wurde. Vielfach überbaute man auch den Brunnen gänzlich, wie das auch bei Quellen, um dieselben kühler und vom Regenwasser rein zu erhalten, häufig geschah. Solche Brunnen- und Quellhäuser haben sich mehrfach noch erhalten; Abb. 379 zeigt das von Rofs beschriebene Quellhaus der Quelle Burinna auf der Insel Kos, nach Arch. Ztg. VIII (1850) Taf. 22. Das Wasser der am Bergabhang entspringenden Quelle

ist hier aus dem Felsspalt, dem sie entströmt, in ein kreisrundes Gemach von 2,85 m Durchmesser und 7 m Höhe (in der Form der bekannten Kuppelgräber von Mykenä) geleitet, aus welchem es durch einen etwa 2 m hohen und 35 m langen unterirdischen Kanal aus dem Felsen herausgeführt wird. Der Durchschnitt zeigt das Kuppelgemach mit dem durch den Berg hindurch geführten Schacht, der der Quelle frische Luft zuführte; über dem Kanal liegt ein kleines Gemach, vielleicht ein Nymphaeum oder dergl. — Sehr häufig finden wir auf Vasenbildern Brunnenhäuser in tempelartiger Anlage dargestellt, namentlich bei Darstellung der Troilossage; auch das unter »Parisurteil« abgebildete Vasenbild (Mon. Inst. IV, 18) zeigt ein solches von vier ionischen Säulen getragenes Brunnenhaus, bei dem oberhalb das Wasser aus zwei Silensköpfen hervorströmt; ähnlich ist das auf der sog. François-Vase abgebildete Quellhaus. Auf schwarzfigurigen Vasenbildern werden häufig Frauen dargestellt, welche mit ihren Wasserkrügen (Hydrien) zum Brunnen kommen; denn wenn auch in den besseren Familien jedenfalls das Wasserholen durch die Sklaven



379 Quellhaus auf der Insel Kos. (Zu Seite 356.)



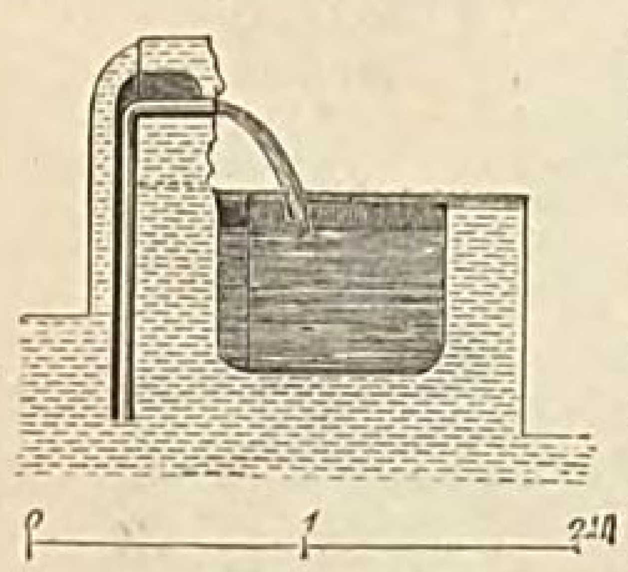
380 Brunnenscene. (Zu Seite 358.)

besorgt wurde, so holten doch die ärmeren Bürgerfrauen ganz ebenso, wie in der heroischen Zeit die Königstöchter, das für den häuslichen Bedarf notwendige Wasser selbst am Brunnen (vgl. Arist. Lysistr. 327), und letzterer mochte daher im Altertum ebenso ein beliebter Sammelplatz des nach Neuigkeiten lüsternen Weibervolkes sein, wie in kleinen Städten und auf dem Lande es heute noch der Fall ist. Abb. 380, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 306, zeigt uns eine derartige Scene am Brunnen, zugleich die Art, wie die leeren Hydrien auf dem Kopfe getragen wurden. Auch an diesen einfacheren



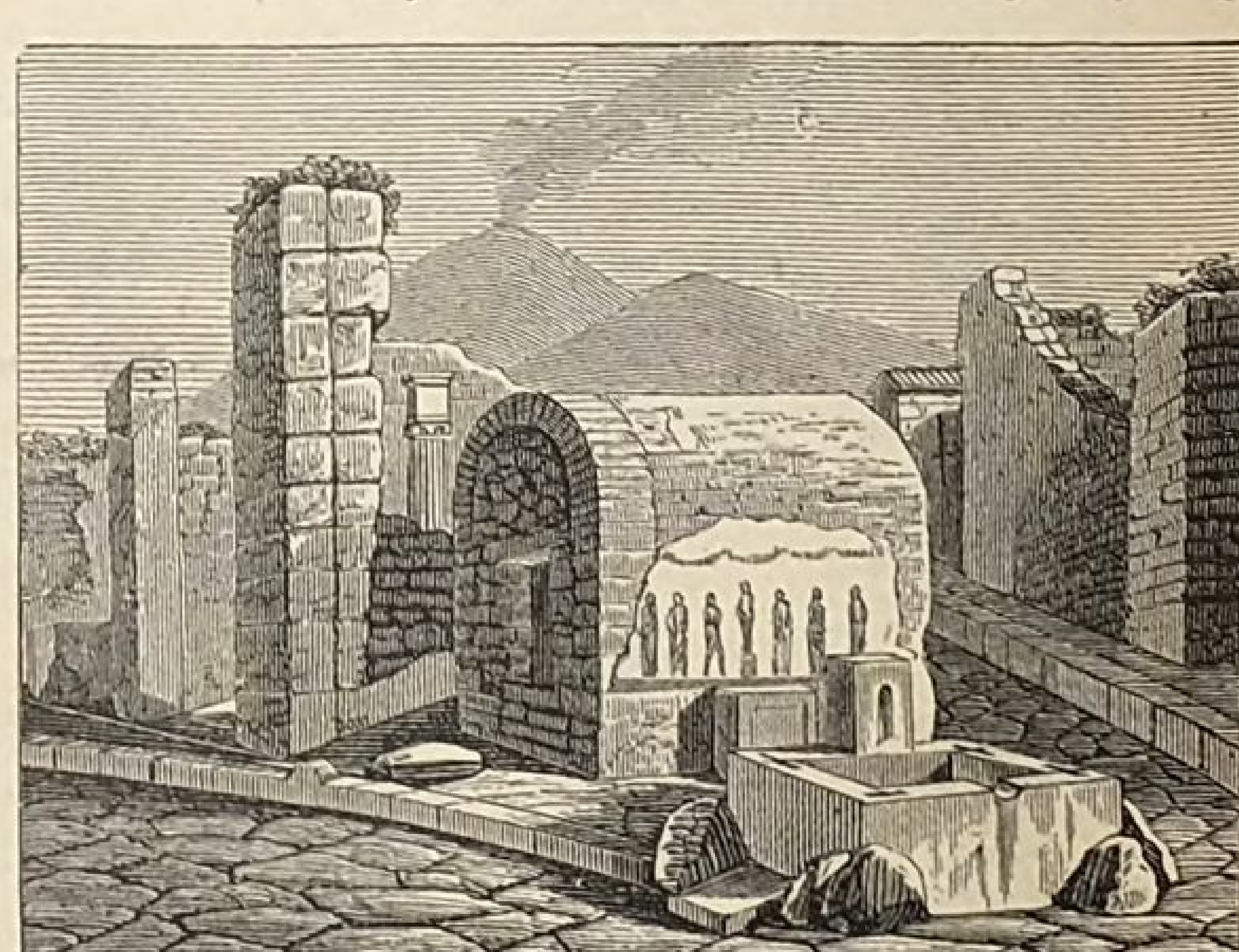
381 Troilos am Brunnen (s. Art.).

öffentlichen Strafsenbrunnen war plastischer Schmuck beliebt; namentlich liebte man es, das Wasser aus verzierten Röhren herauslaufen zu lassen, besonders aus Tiermäulern, Silensköpfen u. dergl. Vgl. Abb. 381, von einem schwarzfigurigen Vasenbilde bei Gerhard a. a. O. Taf. 22. Auch sonst diente die Plastik vielfach zur Verschönerung der Brunnen (zu vgl. Curtius, die Plastik der Hellenen an Quellen und Brunnen, in den Abhandl. d. Berl. Akad. d. Wissensch. f. 1876): man stellte Statuen dabei auf, zumal Figuren, welche sich in irgend einen sinnvollen Zusammenhang mit dem Wasser setzen liefsen; eine Mode, welche besonders die alexandrinische Kunst in anmutiger Weise ausgebildet hat, von der die römische Kunst den Brauch übernahm (vgl. unten).

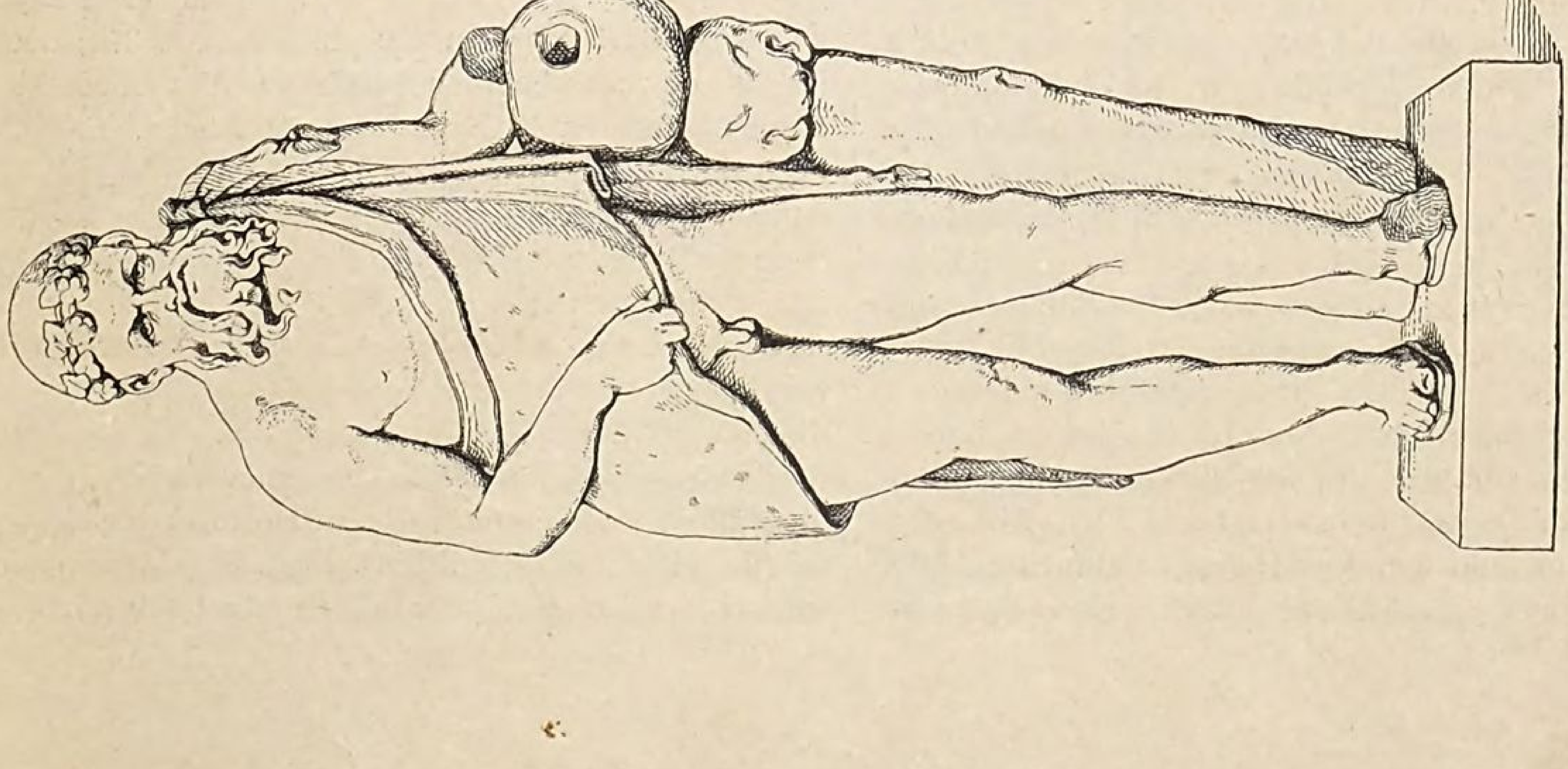


382 Strafsenbrunnen.

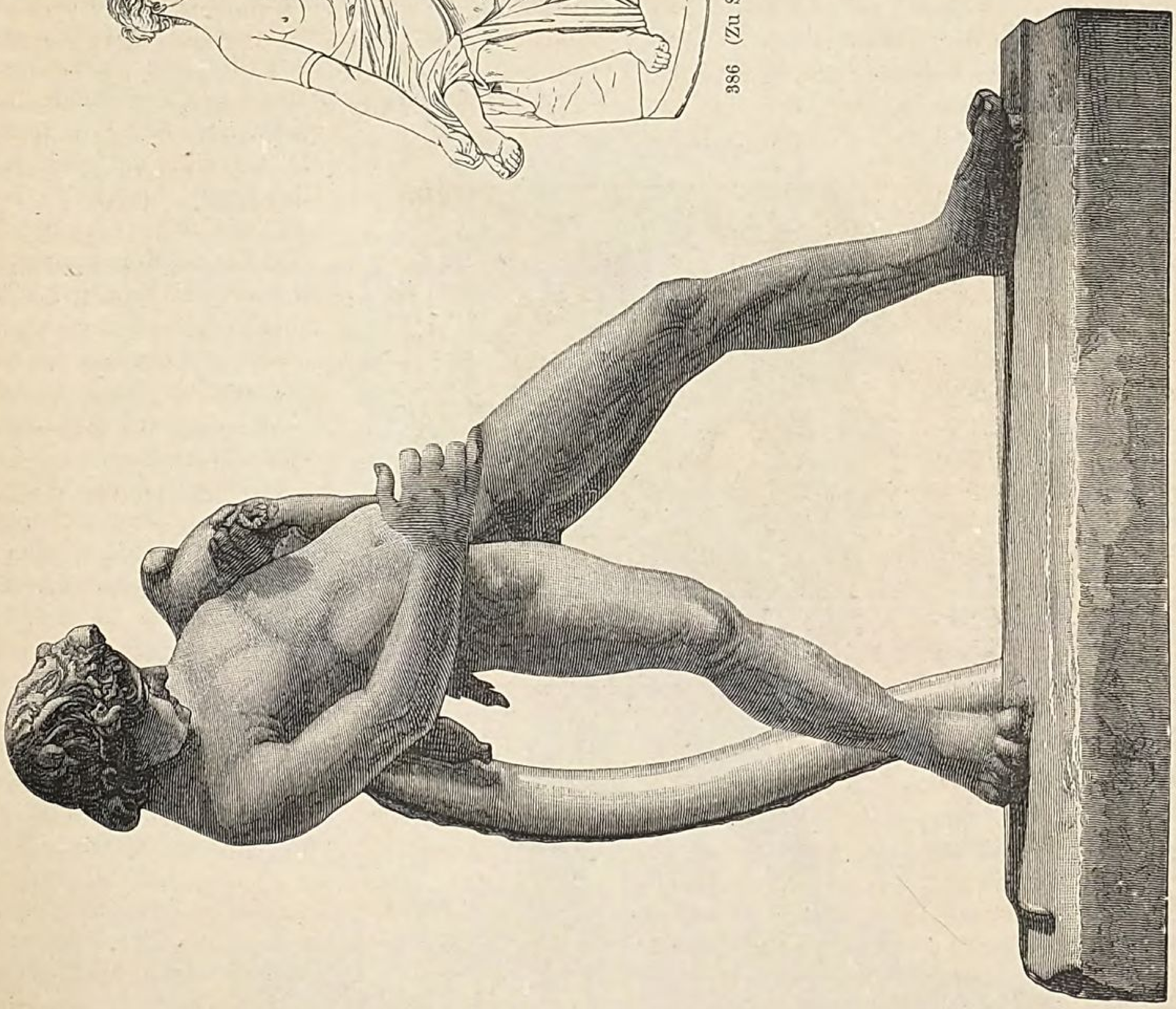
Über die Art der Anlage von öffentlichen und privaten Brunnen in römischen Städten werden wir am genauesten durch die Ruinen von Pompeji unterrichtet, wo sich an allen Strafsen und Strafsenecken, sowie in sehr zahlreichen Häusern Brunnen finden, die von der allgemeinen Wasserleitung gespeist wurden. Die meisten öffentlichen Brunnen sind freilich sehr einfach: durch einen kleinen massiven Pfeiler von Haustein geht das Leitungsrohr hindurch, und das Wasser fällt aus der in der Regel etwas bildlich verzierten Mündung in ein viereckiges Bassin, aus welchem es ein unterirdischer Abflufs wieder fortführt. Man vgl. Abb. 382 und 383, Durchschnitt und Ansicht eines Brunnens, nach Overbeck, Pompeji 4. Aufl. S. 240 Fig. 128 und S. 241 Fig. 131; der dargestellte Brunnen liegt an einer Strafsenkreuzung, und hinter ihm ist ein gröfserer Wasserbehälter sichtbar. Reicher verzierte Brunnen pflegen sich in den Häusern zu finden, wo meistens an Stelle des das Leitungsrohr enthaltenden Cippus eine Marmor- oder Bronzestatue tritt, durch welche das Brunnenrohr geleitet ist und die meist so gewählt ist, dafs das herausfliefsende Wasser in innerem Zusammenhang mit der Bedeutung der Figur steht. Besonders gern verwandte man hierfür Persönlichkeiten des bacchischen Kreises, um durch den Gegensatz des Wassers zu dem Weindurst der Dionysosbegleiter einen humoristischen Effekt hervorzurufen; so findet man besonders oft den dicken Silen mit seinem Schlauch, den er bald auf der Schulter trägt (vgl. Jordans Abhandlung: Marsyas auf dem Forum zu Rom, Berlin 1883), bald als Stütze benutzt, wie in der Abb. 384, nach Mus. Borbon. XI, 61, abgebildeten Statue. Sehr hübsch erfunden ist auch der vor kurzem in Pompeji aufgefundene Satyr mit dem Schlauche (Abb. 385, nach Overbeck, Pompeji S. 548 Fig. 285), wo nur das nach dem Schlauch führende Brunnenrohr in ungeschickter Weise von



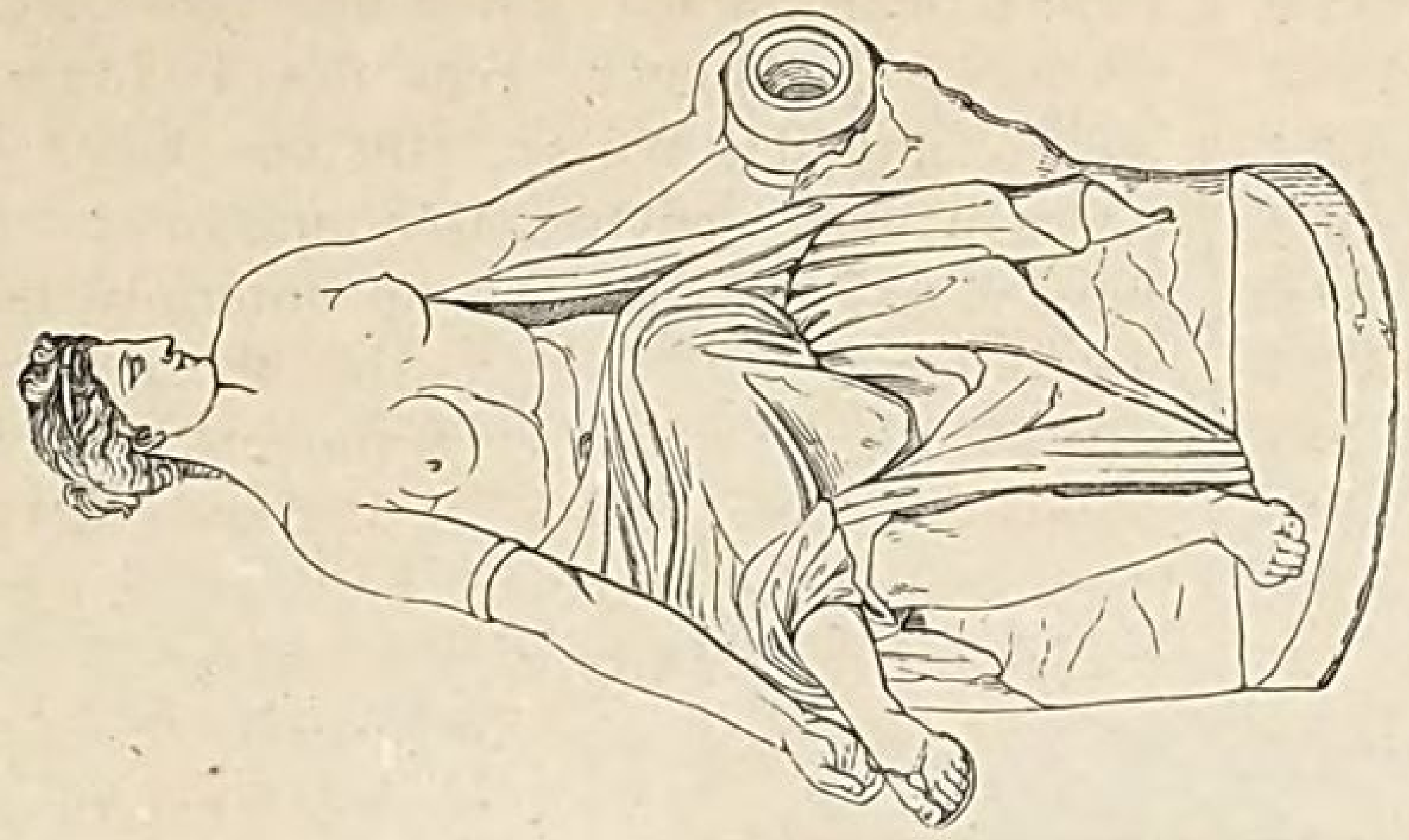
383 Strafsenbrunnen.



384 (Zu Seite 358.)



385 (Zu Seite 358.)
Brunnenfiguren aus Pompeji.



386 (Zu Seite 360.)

aufsen geführt, anstatt wie sonst üblich durch die Figur selbst gelegt ist. Nicht minder sinnig erdacht ist Abb. 386, nach Overbeck S. 547 Fig. 284 b, eine Quellnymphe, welche eben im Begriff steht, die Sandalen zu lösen, gleichsam um bald in das Wasser herabzusteigen, welches aus der von ihrer Rechten gehaltenen Urne in das Bassin hinunterströmt; oder der Fischer (s. die Abbildung unter »Fischer«), welcher emsig in dem Bassin, an welchem er sitzt, nach Fischen angelt, während das Wasser aus einer an seinem Sitz angebrachten Maske herausströmt. — Weniger naturgemäfs, doch meist anmutig ausgeführt, erscheint es, wenn ganze Tierfiguren als Wasserspeier erscheinen, entweder alleinstehend oder mit menschlichen Figuren gruppiert. So war die berühmte Bronzegruppe des die Hirschkuh bezwingenden Herakles (jetzt in Palermo) als Brunnenfigur am Rande des Impluviums aufgestellt und das Wasser kam aus dem Munde des zu Boden geworfenen Hirsches heraus. Bei der Abb. 387 nach einer Photographie abgebildeten Statue eines kleinen Amor, welcher eine Gans im Arm hält, flofs das Wasser aus dem Schnabel des Vogels heraus; die Abbildung zeigt deutlich das im Munde der Gans angebrachte Leitungsrohr. Die Fülle derartiger Brunnenanlagen und der Reichtum, welcher sich in der Erfindung der damit in Verbindung gesetzten Figuren zeigt, läfst uns ahnen, wie verschwenderisch einst die Hauptstadt mit solchen Anlagen ausgestattet gewesen sein mag.



387 Amor mit der Gans (Brunnenfigur).

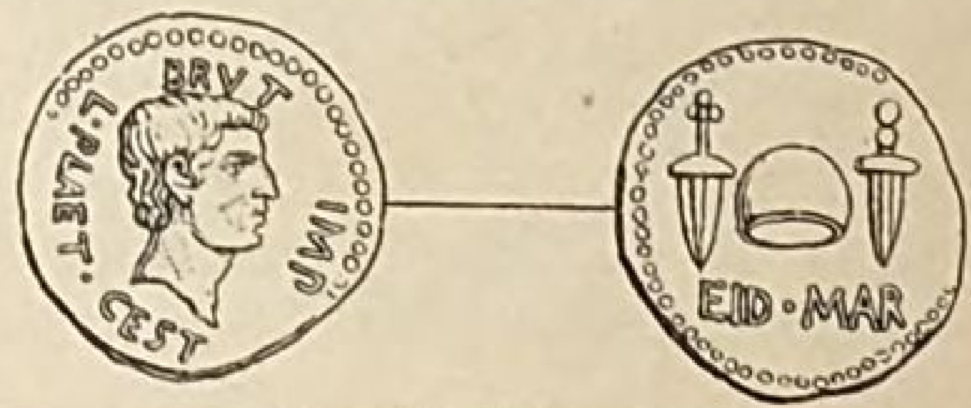
Vgl. aufser Overbeck a. a. O. auch Hermann, Griech. Privataltert. S. 138 f. [Bl]



388

Brutus, 1) Lucius Junius Brutus, der Begründer der Republik, wird uns bildlich vorgeführt auf einem Denar des Münzmeisters Marcus Brutus (59 v. Chr.), seines angeblichen Nachkommen. (Cohen méd. cons. pl. XXIII Junia 11.) Abb. 388. Übereinstimmend damit erscheint er auf einer Goldmünze (Cohen pl. XXIV Junia 18), welche Pedanius Costa, Unterfeldherr des M. Brutus, um 43 in Asien prägen liefs. Da der Kopf auf beiden nichts Altertümliches hat, so wird der Typus nicht von der alten capitolinischen Statue in Erz (Plut. Brut. 1) entlehnt, sondern später erfunden sein. Über die Zweifelhaftigkeit andrer Brutusbilder s. Bernouilli, Röm. Ikonogr. I, 19 ff. Der schöne Charakterkopf von Bronze im Capitol, welcher diesen Namen führt (Righetti II, 248), stimmt allerdings mit den Münzen, doch läfst sich auch hier nur (mit Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 127) annehmen, dafs der alle diese Bilder auszeichnende »Zug einer tiefen Melancholië, der sich als Hintergrund eines hohen Berufs das nahe Lebensende hinstellt«, auf Erfindung eines geistreichen Künstlers beruht, welcher den strengen Richter der eigenen Söhne und zugleich den schmerzvollen Vater darzustellen sich vorgesetzt hatte.

2) Marcus Junius Brutus, der Mörder Cäsars, bekanntlich nicht mit dem vorigen verwandt, da seine Familie plebejisch war. Geboren 85 v. Chr. erreichte er nur das 43. Lebensjahr. Nach Plutarch, Brut. 29 zeichnete ihn im Gegensatze zu Cassius milde und hochherzige Gesinnung, Unempfänglichkeit für gemeine Leidenschaften und Unbeugsamkeit in seinen Entschlüssen aus. Im Beginne des Bürgerkrieges, als er mit Pompejus ging, liefs er Haupthaar und Bart wachsen, Lucan. Phars. 2, 372; doch ist es unwahrscheinlich, dafs er dies nach der Begnadigung durch Cäsar fortgesetzt habe. Erst als nach der Ermordung des letzteren die Befreier fast verlassen sich in ihre Provinzen zurückziehen mufsten, mag er jenes Zeichen der Trauer erneuert haben, wie die Münzen andeuten. Als mager und bleich bezeichnet ihn Cäsar bei Plut. Brut. 8 (τοὺς ὠχροὺς καὶ ἰσχνοὺς ἐκείνους Βροῦτον, λέγων καὶ Κάσσιον). —



389 (Zu Seite 361.)

Sein Bildnis ist unzweifelhaft auf einigen von Unterfeldherren seiner Partei 44—42 in Asien geprägten Münzen; unter diesen die merkwürdigste von Plaetorius Cestianus mit zwei Dolchen und der Freiheitsmütze, darunter Idus Martiae, welche schon Dio Cass. 47, 25 beschreibt; ἐς τὰ νομίσματα ἃ ἐκόπτετο εἰκόνα τε αὑτοῦ καὶ πιλίδιον ξιφίδιά τε δύο ἐνετύπου. Wir geben sie (Abb. 389) nach Cohen méd. cons. pl. XXIV Junia 16. Dieselben Abzeichen sind auch auf einigen nach den Münzen gearbeiteten Gemmen (Cades V N. 237—240) zu sehen. Dafs es aber auch nach dem Sturze der Republik noch manche gröfsere Bildnisse von Brutus und selbst an öffentlichen Orten gab, bezeugt die Erzählung bei Plut. comp. Dion. et Brut. extr., welche für Augustus und die Mailänder in gleicher Weise ehrenvoll ist; ferner Appian. Bell. civ. IV, 51 fin., wo ebenfalls Augustus einen früheren Quästor des Brutus, der ihm dessen Bild in seinem Hause zeigt, wegen seiner Gesinnungstreue belobt. — Unter den heutzutage als Brutus benannten Antiken gibt es aber nur eine, in deren Ansehung grofse Übereinstimmung herrscht: eine vorzügliche Marmorbüste des capitolinischen Museums im Zimmer des sterbenden Fechters N. 9. Wir geben deren Seitenansicht nach Visconti pl. VI, 2 (Abb. 390).


390 Marcus Brutus.

Die Hälfte der Nase ist ergänzt; einige Ausbesserungen im Gesicht sind in ikonographischer Hinsicht ohne Bedeutung. Die Ähnlichkeit mit den Münzen ist nicht abzuleugnen: die fast viereckige Kopfform, das jugendliche Aussehen, die dicken Lippen und besonders das dicht und glatt aufliegende Haar, welches vorn geradlinig beschnitten ist, bilden Eigentümlichkeiten, gegen welche kleinere Abweichungen nicht aufkommen, sondern sich durch die Unruhe der Zeit und Flüchtigkeit der Zeichner genügend erklären. Bernouilli, Röm. Ikonogr. I, 191 ff. hegt noch einzelne Skrupel; mit vollem Rechte aber verwirft er die Authentizität aller übrigen auf Brutus bezogenen Darstellungen (namentlich zweier Marmorköpfe in Neapel). [Bm]

Bryaxis, Bildhauer von Athen, Skopas' Genosse am Mausoleum (Plin. XXXVI, 30, 31). Aufser einer Reihe von Götterbildern schuf er das Ideal des Serapis (Clem. Alex. prot. 14 Sylb.). Trotz der ziemlich verworrenen, an dieser Stelle gegebenen Nachricht scheint er der Künstler zu sein jenes so häufig wiederkehrenden Ideales des Unterweltgottes, das uns denselben nicht nur als den unerbittlichen Beherrscher des Totenreiches, sondern gleichzeitig, charakterisiert durch das Scheffelmafs auf dem Haupte, als den Gott der fruchtbaren Erdentiefe darstellt. Vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I, 384 f. S. »Serapis«. [J]

Bücher und Buchhandel. Die in der prosaischen und poetischen Litteratur der Alten gebräuchliche Einteilung in Bücher (βίβλοι, *libri*) zeigt uns, dafs der Begriff des Buches bei den Alten etwas andres ist, als was wir heutzutage darunter verstehen. Was wir heut »Buch« nennen, ist entweder ein Werk in seiner Totalität, mag es klein oder grofs, ein- oder mehrbändig sein; oder es ist eine Unterabteilung eines Werkes, die man ebenso gut »Abschnitt« oder »Teil« nennen könnte, deren Länge ebenfalls beliebig ist und die mit der äufserlichen Einteilung des Werkes in Bände meist durchaus in keinem Zusammenhange steht. Bei den Alten geht der Begriff des Buches, wie schon die dafür gebrauchten Benennungen zeigen, vom Material, dem Papyrus aus; denn βύβλος bedeutet die Papyruspflanze, und *liber* ist zwar Bast, aber (wenn auch faktisch unrichtig) auf den Papyrus übertragen worden. Papyrus ist also das ursprüngliche Material des Buches; und indem eine gröfsere Quantität von Papyrusblättern (vgl. »Schreibmaterial«) zu einem langen Streifen zusammen geklebt werden, welcher zur bequemeren Aufbewahrung zusammengerollt wird, entsteht die Rolle (κύλινδρος, τόμος, *volumen*), als ursprüng-

lichste und im allgemeinen auch die gröfste Zeit des Altertums hindurch gewöhnlichste Form des Buches. Eine wichtige Frage ist die nach dem üblichen Umfang der Rollen; denn wie auch beim modernen Buch über eine gewisse Bogenzahl, wenn dasselbe handlich bleiben soll, nicht gut hinausgegangen werden kann, so war auch für die Rolle, wenn dieselbe bequem benutzbar sein sollte, eine bestimmte Grenze des Umfangs notwendig. Hierüber haben die eingehenden Untersuchungen von Th. Birt, Das antike Buchwesen, Berlin 1882, wertvolle Aufschlüsse gegeben. Anfänglich, namentlich bevor der Buchhandel sich weiter entwickelt hatte, machte man Rollen von oft sehr bedeutender Ausdehnung. Unter den ägyptischen Papyrusrollen finden sich Exemplare von 21, ja sogar von 42 m Länge; letztere würde die ganze Odyssee aufnehmen können, und in der That hat man auch in Griechenland Rollen besessen, welche den ganzen Homer, den ganzen Thukydides enthielten: letzterer wird auf 23144 Zeilen oder 81 m Länge berechnet (über die Methode dieser Berechnung s. unten). Auch aus der römischen Litteratur werden Bücher von bedeutendem Umfange erwähnt; so war des Livius Andronicus Odyssee, des Naevius punischer Krieg anfänglich ein einziges Buch. Allein Rollen von so grofsem Umfange waren in mehr als einer Hinsicht unpraktisch. Da man beim Lesen die Rolle in den Händen hielt und abwickelte, so war ein grofses Volumen zum Halten sehr unbequem; nicht minder war das Zurückrollen gelesener Rollen, das Aufsuchen einer einzelnen Stelle u. dergl. sehr mühselig. So erklärt sich der bekannte Ausspruch des Kallimachos: μέγα βιβλίον μέγα κακόν. Ihm und seinen Kollegen an der alexandrinischen Bibliothek (s. »Bibliotheken«) verdankt man höchst wahrscheinlich die Neuerung, die Buchrollen auf einen mäfsigen Umfang zu beschränken; sei es nun, dafs sich der Schriftsteller die fertige Rolle vom Papierfabrikanten kaufte (die βιβλία ἄγραφα), sei es, dafs er sich dieselbe nach seinem Bedarf selbst aus den einzelnen unverbundenen Blättern *(plagulae)* zusammensetzte, er konnte in jedem Falle über ein Maximalmafs der Rolle nicht leicht hinausgehen. Was dieses Maximalmafs anlangt, so gilt ein solches nicht unterschiedslos für alle Litteraturgattungen; vielmehr waren für die einzelnen Gattungen verschiedene Buchmaxima oder Formate üblich. Man wählte nämlich für leichtere Lektüre, wie Poesien, Romane, Briefe u. s. w. kleinere Rollen, welche bequem zu handhaben waren; für Prosaschriften historischen oder sonst wissenschaftlichen Inhaltes nahm man umfangreichere Volumina (Isid. Orig. VI, 12, 1: *quaedam genera librorum apud gentiles certis modulis conficiebantur, breviore forma carmina atque epistolae; at vero historiae maiore modulo scribebantur*). Man berechnete nun den Umfang eines Buches in der Regel nicht wie bei uns nach Seiten (σελίδες, *paginae*), obgleich auch dies bisweilen vorkam, sondern nach Zeilen (στίχοι, *versus*), und zwar nicht blofs bei poetischen Werken, wo eine solche Zählung sich von selbst ergab, sondern auch in Prosaschriften. Da nun jedes Blatt die gleiche Anzahl Zeilen hatte, so waren die Autoren leicht im Stande, den Umfang ihrer Werke genau zu konstatieren, und verschiedene Schriftsteller haben auch am Schlufs eines Buches ausdrücklich die Zeilenanzahl notiert; auch die Bibliothekare trugen diese auf den Endseiten der Rollen stehenden Ziffern in ihre Kataloge ein. Indessen scheinen nicht diese Vorteile gerade die Veranlassung zu der sog. stichometrischen Zählung gewesen zu sein: vielmehr ist dieselbe offenbar aus den rein praktischen Tendenzen der Buchhändler und Abschreiber hervorgegangen. Der Buchhändler bestimmte nach diesen stichometrischen Vermerken den Ladenpreis der Exemplare, und der Abschreiber wurde nach der Zeilenzahl honoriert. Im Edikt des Diocletian werden für 100 Zeilen gewöhnlicher Schrift 40 Denare als Lohn angegeben (ungefähr 96 Pfennig); das gilt aber natürlich nur für einen freien Arbeiter, und abschreibende Sklaven erhielten selbstverständlich gar keine Bezahlung. Auch für die Länge der Zeile gibt es, ungeachtet auch gröfsere oder kleinere Formate vorkommen konnten, eine bestimmte Norm: es ist das der daktylische Hexameter, welchen man auch für die Prosa als Normalzeilenmafs beibehielt und auf ungefähr 35 Buchstaben oder 16 Silben berechnete. Von diesen Voraussetzungen aus hat sich die ungefähre Maximalgröfse des antiken Buches ermitteln lassen: dasselbe beträgt (die ältere Litteratur ausgenommen) beim Poesiebuch ungefähr 1000 Zeilen; beim Prosabuch scheinen 1500—2000 Zeilen Durchschnittsgröfse gewesen zu sein; es kamen aber viel bedeutendere Mafse, bis über 4000 Zeilen vor.

Was das Äufsere der Buchrolle anlangt, so ist zunächst bekannt, dafs man das Papier nur auf einer Seite zu beschreiben pflegte. Die fertig geschriebene Rolle wurde mit Zedernöl getränkt, um sie vor Motten- und Wurmfrafs zu schützen; das Papier erhielt dadurch einen etwas gelblichen Ton (daher *carmina cedro digna*, die unsterblich zu sein verdienen, Pers. 1, 42 u. s.). Das letzte Blatt (ἐσχατοκόλλιον genannt) wurde an ein dünnes Stäbchen (ὀμφαλός, *umbilicus*) von poliertem Holze angeklebt, um welches man die Rolle aufwickelte; dasselbe war an den Enden entweder glatt, so dafs dieselben in einer Fläche mit dem Schnitt der Rolle lagen, oder mit gefärbten resp. vergoldeten Knöpfchen *(cornua)* versehen, welche bequeme Handhaben beim Auf- und Zuwickeln abgaben. Der Rand der Rolle wurde oben und unten sorgfältig beschnitten, mit

Bimstein geglättet und (meist schwarz) gefärbt. Dazu kam als äufsere Hülle ein in der Regel von Pergament hergestelltes Futteral (daher διφθέρα, *membrana* genannt), welches ebenfalls (gelb oder purpurn) gefärbt wurde; und als Titel ein schmaler, hochrot gefärbter Pergamentstreifen (σίττυβος, *titulus, index*), welcher die Inhaltsangabe der Rolle trug und an derselben so befestigt wurde, dafs er, auch wenn die Rolle im Futteral war, oben sichtbar blieb, damit man ein gesuchtes Buch leicht und ohne die Rolle erst aus dem Umschlag herauszunehmen, finden könnte. Im allgemeinen vergleiche man, anstatt anderer Belege, die übersichtliche Zusammenstellung bei Martial III, 2:

Cedro nunc licet ambules perunctus
et frontis gemino decens honore
pictis luxurieris umbilicis;
et te purpura delicata velet
et cocco rubeat superbus index.

Beim Lesen pflegte man zu sitzen und die Rolle so abzuwickeln (ἀνελίσσειν, *evolvere*), dafs die rechte Hand das noch nicht Gelesene langsam abrollte, während die Linke das bereits Gelesene gleichzeitig wieder zusammenrollte (vgl. die Schale des Duris unter »Schulen«). Doch war dies nur ein vorläufiges Aufwickeln, um beim Lesen durch den Papierstreifen nicht behindert zu sein; wollte man ein festeres Zusammenrollen bewirken, so nahm man den Umbilicus in beide Hände, drückte den Anfang der Rolle unter das Kinn und rollte so, den Umbilicus mit beiden Händen drehend, den ganzen Streifen fest zusammen (Mart. I, 66, 7: *chartae, quae trita duro non inhorruit mento*). Abbildungen von Buchrollen s. »Briefe« und »Schreibgerät«.

Pergament wurde zu Bücherrollen nur in seltenen Fällen verwandt, weil es zum Rollen zu dick war und auch wohl meist auf beiden Seiten beschrieben wurde. Aber auch der Pergamentcodex, d. h. das aus einzelnen Pergamentblättern zusammengeheftete Buch, hat im Altertum niemals so allgemeine Verbreitung erlangt, wie die Papyrusrolle. Allerdings werden bereits aus klassischer Zeit Bücher auf Pergament erwähnt; allein dieselben sind doch immer, der Rolle gegenüber, selten geblieben, wenn auch die Ansicht Birts wenig Wahrscheinlichkeit hat, dafs Abschriften auf Pergament geringen Wert hatten und nicht Buchhändler-Editionen, sondern Privatabschriften waren, welche Arme, die ein Papyrusbuch aus dem Buchladen nicht erschwingen konnten, für sich selbst angefertigt hätten. Es scheint, als ob man vornehmlich umfangreiche Werke, welche man nicht, wie bei den Papyrusrollen, auf eine Menge einzelner Bände verteilen, sondern beisammen haben wollte, auf Pergamentblätter abschreiben liefs. Erst vom 3. Jahrh. n. Chr. an wird der Pergamentcodex häufiger, wenn auch das Papier bis ins 5. Jahrhundert hinein das Hauptmaterial für Bücher blieb. Übrigens wurde auch für Papyrus bisweilen die Codexform gewählt. Manches ist in diesen Fragen, namentlich betreffs des Übergangs von der Rolle zum Codex, vom Papyrus zum Pergament, noch dunkel; doch sind hier wahrscheinlich wertvolle Aufklärungen von dem Handschriftenfunde von Fayum zu erwarten.

Vgl. aufser der Schrift von Birt noch Marquardt, Privatleben d. Römer S. 789 ff.; Becker-Göll, Gallus II, 425 ff. und die dort citierte umfangreiche Litteratur.

Buchhandel. Den Spuren von Buchhandel im eigentlichen Sinne begegnen wir in Griechenland zuerst in dem letzten Drittel des 5. Jahrh. v. Chr.; der Ausdruck βιβλιοπώλης ist in der uns erhaltenen griechischen Litteratur um Olymp. 87—88 (bei Aristomenes, Poll. VII, 211) zum erstenmale nachweisbar. Allerdings wird man für jene Zeit noch an keinen organisierten Buchhandel, wie ihn die alexandrinische und dann die Kaiserzeit gekannt hat, zu denken haben; aber die Möglichkeit, Bibliotheken zu erwerben, wie wir sie gerade aus jener Zeit erwähnt finden, setzt immerhin eine etwas fortgeschrittene Entwickelung desselben voraus, wie denn auch der Umstand dafür spricht, dafs die Bücherverkäufer in Athen ihren ganz bestimmten Verkaufsplatz hatten (οὗ τὰ βιβλία ὤνια, Eupol. bei Poll. IX, 47), und dafs bereits um das Jahr 400 Bücher von Athen aus nach der Fremde exportiert wurden (Xen. Anab. VII, 5, 14). Immerhin dürfen wir an weite und schnelle Verbreitung der litterarischen Erzeugnisse für das 5. Jahrhundert noch nicht denken; waren doch im Jahre 413 die Dramen des Euripides in Sicilien so unbekannt, dafs gefangene Athener, welche Bruchstücke aus solchen auswendig konnten, sich wegen Recitierens derselben einer milderen Behandlung seitens der Syrakusaner erfreut haben sollen. Im übrigen entzieht sich die Art und Weise der Veröffentlichung eines Schriftwerkes, das Verhältnis zwischen Schriftsteller und Buchhändler oder Verleger, wie wir es heute nennen würden, nicht blofs für die Blütezeit der griechischen Litteratur, sondern auch für die alexandrinische Epoche noch fast ganz unserer näheren Kenntnis.

Genauer sind wir über den Buchhandel der römischen Zeit unterrichtet. Die Anfänge desselben fallen hier erst in die letzten Dezennien der Republik; zwar gab es wohl schon früher *tabernae librariae*, dieselben haben aber ihren Bedarf wahrscheinlich zunächst von Griechenland und Alexandria bezogen, und seinen eigentlichen Aufschwung verdankt der römische Buchhandel erst dem T. Pomponius Atticus, dem Freunde Ciceros, welcher die Schriften seines grofsen, so überaus produktiven Freundes verlegte. Freilich war Atticus noch nicht eigentlich Buchhändler wie die *librarii* der Kaiser-

zeit; er betrieb das Geschäft mehr nebenbei als Spekulation, indem er eine Menge Sklaven, welche sich auf die Schreibkunst verstanden, beschäftigte und die von denselben hergestellten Exemplare mit so gutem Erfolge in den Handel brachte, dafs Cicero ausdrücklich einmal an ihn schreibt, er wolle ihm künftig alle seine Schriften in Verlag geben (Cic. ad. Attic. XIII, 2, 12, 2: *Ligarianam praeclare vendidisti. Posthac quidquid scripsero, tibi praeconium deferam*). Seit der Kaiserzeit entwickelte sich der Buchhandel immer mehr; wir erfahren die Namen bestimmter Firmen, bei denen die Autoren ihre Werke erscheinen liefsen, wie die Gebrüder Sosius durch Horaz, Tryphon durch Martial und Seneca bekannt sind. Die Buchhändler hatten ihre Läden in Rom meist am Forum in der Nähe der Curie; andre lagen im Vicus Sandaliarius, an der Sigillarienstrafse u. s. w. Dort fand man die neuesten Erscheinungen aufgelegt, weshalb sich auch zahlreiche Besucher zum Betrachten der eingegangenen Novitäten, sowie zum Plaudern und Kritisieren, dort einstellten; an den Thüren und Pfeilern der Läden waren einzelne Schriften ausgelegt oder Preisverzeichnisse aufgehängt. — Für das Bekanntwerden eines Autors waren die Buchhändler sehr wichtige Faktoren; denn wenn auch die in Rom sehr verbreitete Sitte öffentlicher Vorlesungen die litterarischen Erzeugnisse poetischer und prosaischer Art sehr leicht einem mitunter recht grofsen Kreise bekannt machte, so wurde doch das Gehörte sicherlich ebenso schnell wieder vergessen, wenn nicht die Vervielfältigung durch den Buchhandel dem Schriftsteller eine gewisse Fortdauer seines Ruhmes sicherte. Wer daher sein Werk für die Öffentlichkeit bestimmte, der übermittelte das Manuskript irgend einem Buchhändler, welcher alles übrige auf sich nahm und durch Abschreiber eine beliebige Zahl von Kopien davon anfertigen liefs, von denen ein guter Teil in die Provinzen verschickt wurde. Freilich liefs die Genauigkeit dieser Abschriften oft viel zu wünschen übrig; Klagen über fehlerhafte Exemplare sind sehr häufig und es ist nicht zu bezweifeln, dafs eine beträchtliche Zahl der Verderbnisse in unseren Texten bereits auf die erste Publikation der Schrift zurückgehen. Solche Fehler waren um so gewöhnlicher, als die Vervielfältigung eines Buches nicht selten in der Weise geschah, dafs es einer Menge von Schreibern gleich in die Feder diktiert wurde, so dafs manche Fehler mehr auf ein Verhören als auf ein Verschreiben zurückzuführen sind.

Über die Höhe einer Auflage, wie wir nach heutigem Sprachgebrauch die bei der ersten Edition hergestellten Exemplare nennen können, haben wir keine bestimmten Nachrichten; doch mag dieselbe bei beliebten Autoren bis auf 1000 Exemplare gegangen sein (wie man aus Plin. Ep. IV, 7, 2 schliefst). Auch über die Preise der Bücher haben wir nur vereinzelte Angaben, welche jedoch genügen, um zu zeigen, dafs dieselben im allgemeinen nicht hoch waren. Wenn das erste Buch des Martial (über 700 Verse) in eleganter Ausstattung 5 Denare (4 Mark 36 Pf.) kostete, so waren dagegen die Xenien desselben Dichters (274 Verse) um 4 Sesterzen (88 Pf.) käuflich, und Martial behauptet (XIII, 3), der Buchhändler würde, auch wenn er sie um die Hälfte verkaufte, dabei noch einen Gewinn machen. Am unklarsten ist in mancher Hinsicht für uns das Verhältnis zwischen Schriftsteller und Verleger. Von verschiedenen Seiten (zuletzt noch von Birt a. a. O. S. 353 ff.) ist behauptet worden, auf Grund einiger Stellen des Martial und Seneca, dafs die Schriftsteller vom Verleger bezahlt worden seien, sei es nun in Gestalt gewisser Prozente vom Reingewinn, sei es in Gestalt eines einmaligen festen Honorars. Allein Göll (Über den Buchhandel der Griechen und Römer, Schleiz 1865) hat die Stellen, auf die sich jene Ansicht gründet, anders erklärt und Marquardt, Privatleben d. Römer S. 805 f. ihm mit gutem Grunde beigestimmt: denn in der That haben die alten Schriftsteller offenbar k e i n Honorar von den Buchhändlern erhalten, so wenig wie man irgend welche Mafsregeln zum Schutze des litterarischen Eigentums damals gekannt hat.

Vgl. aufser den angeführten Werken von Birt und Göll noch Hermann, Griech. Privataltert. S. 432 f., Marquardt, Privatleben d. Römer S. 803 ff., Becker-Göll, Charikles II, 160, Gallus II, 445. [Bl]

Buhlerinnen. Auf die wichtige und einschneidende Rolle, welche die gewerbsmäfsigen Buhlerinnen im griechischen Leben spielen, kann hier nur kurz hingedeutet werden. Schon die euphemistische Benennung, welche man diesen Dirnen gab, ἑταῖρα, ist ein Zeichen der milden Beurteilung, welche der Umgang mit denselben seitens der Welt erfuhr. In der That finden wir nirgends im griechischen Altertum eine Spur, dafs selbst verheirateten Männern der Verkehr mit Hetären ernstlich zum Vorwurf gemacht worden wäre. Die gewöhnlichen Dirnen niederen Schlages, wie sie in öffentlichen Häusern (πορνεῖα) feilstanden, waren freilich verachtet; höher standen schon die von πορνοβοσκοί gehaltenen Mädchen, welche von diesen an Liebhaber für längere Zeit vermietet oder verkauft wurden. Dafs unter diesen Hetären sich oft Mädchen aus gutem Stande, die nur durch unglückliches Schicksal in die Hände von Kupplern gefallen waren, und von verhältnismäfsig guter Bildung (deren die anständigen Frauen meist entbehrten) befanden, lehren uns die Komödien des Plautus und Terenz, in denen solche Mädchen, nach griechischen Vorbildern geschildert, meist eine Hauptrolle spielen; und dafs in der Regel die Jünglinge treu zu ihnen halten und die Eltern, wenn die Frage

nach der freien Geburt der Geliebten glücklich gelöst ist, kein Bedenken tragen, die Verheiratung derselben mit ihrem Sohne zu gestatten, das zeigt uns deutlich, wie wenig der frühere Beruf als wirklicher Makel betrachtet wurde. Unter den einzeln lebenden Hetären fanden sich sogar Frauen von hoher geistiger Begabung und feinster musischer und litterarischer Bildung; und wenn auch jene Aspasia, die Freundin des Perikles und Phidias, schwerlich von irgend einer andern ihrer Berufsgenossinnen erreicht worden ist, so erfahren wir doch von manchen andern, welche hervorragend und gebildet genug waren, um selbst ernstere Männer dauernd zu fesseln. Freilich überwiegen, wenn man das Leben und Treiben dieser Personen eingehender betrachtet, die dunkeln Schatten bei weitem. Die hohen Anforderungen, welche die Bevorzugten unter ihnen an den Geldbeutel ihrer Liebhaber stellten, verführten die jungen Leute zu Schulden, brachten manche um ihr ganzes Vermögen; und dafs der stete freie Verkehr mit denselben, das jeden Zwang abwerfende, ausgelassene Treiben, welches in diesen Kreisen herrschte, die damit verbundenen Gelage und sonstigen Ausschweifungen den sittlichen Ernst der Jugend zu Grunde richten mufste, liegt auf der Hand. Wir verzichten darauf, hier spezieller in das Leben dieser Klasse einzudringen; Abb. 391 zeigt uns, nach einem Vasengemälde Mus. Borbon. V, 51 eine Scene eines Gelages, bei welchem Jünglinge mit Hetären beisammen sind (anständige Frauen blieben bekanntlich den Symposien fern). Tracht und Benehmen der hier anwesenden Frauen zeigen deutlich, welcher Klasse sie angehören; die eine derselben hält ein Saiteninstrument; denn auch die Flötenbläserinnen und Kitharspielerinnen, welche sich zur Unterhaltung bei den Mahlzeiten verdangen, pflegten daneben das Hetärengewerbe zu betreiben.



391 Ausgelassenes Gelage.

In Rom fand, wenigstens in der republikanischen Zeit, der Verkehr mit Buhlerinnen nur in bezug auf unverheiratete Männer mildere Beurteilung. Das römische Familienleben in den besten Zeiten der Republik zeichnet sich vor dem griechischen durch eine ernstere, würdigere Auffassung der Ehe aus; erst nachdem die beginnende sittliche Entartung und das Bekanntwerden mit griechischen Lastern diese Verhältnisse gelockert hatte, fing man auch in Rom an, über dergleichen nachsichtiger zu denken. Wie tief die moralische Zerrüttung dann in der Kaiserzeit wurde, ist aus den elegischen Dichtern und namentlich aus den Satirikern bekannt genug. Die Verhältnisse wurden hier um so schlimmer, als den römischen Buhlerinnen, obgleich sich viele von griechischer Herkunft darunter befanden, doch in der Regel die feinere Bildung und geistige Bedeutung abging, welche so zahlreiche der griechischen Hetären auszeichnete. So spielte eben die rohe Sinnlichkeit die Hauptrolle, und das Treiben der *meretrices* in den Lupanarien war wohl um nichts schlimmer als das der einzeln lebenden Libertinen. — Abb. 392 ein Pendant zum obigen Vasenbilde, ein Wandgemälde nach Ant. di Ercol. I, 79, zeigt uns einen Jüngling beim Mahle, neben dem ein Mädchen sitzt, dessen Tracht die Hetäre deutlich verrät. Der Jüngling läfst eben aus einem Trinkhorn den Weinstrahl in seinen Mund fliefsen; auf dem Tischchen vor dem Lager liegen Becher und ein Weinsieb; der Fufsboden umher ist mit Rosen bestreut. Hinter dem Ruhebett steht eine Sklavin mit einem undeutlichen Gegenstand (Kästchen?) in den Händen.

Vgl. Hermann, Griech. Privataltert. S. 254; Becker-Göll, Charikles II, 85. Gallus III, 82. [Bl]



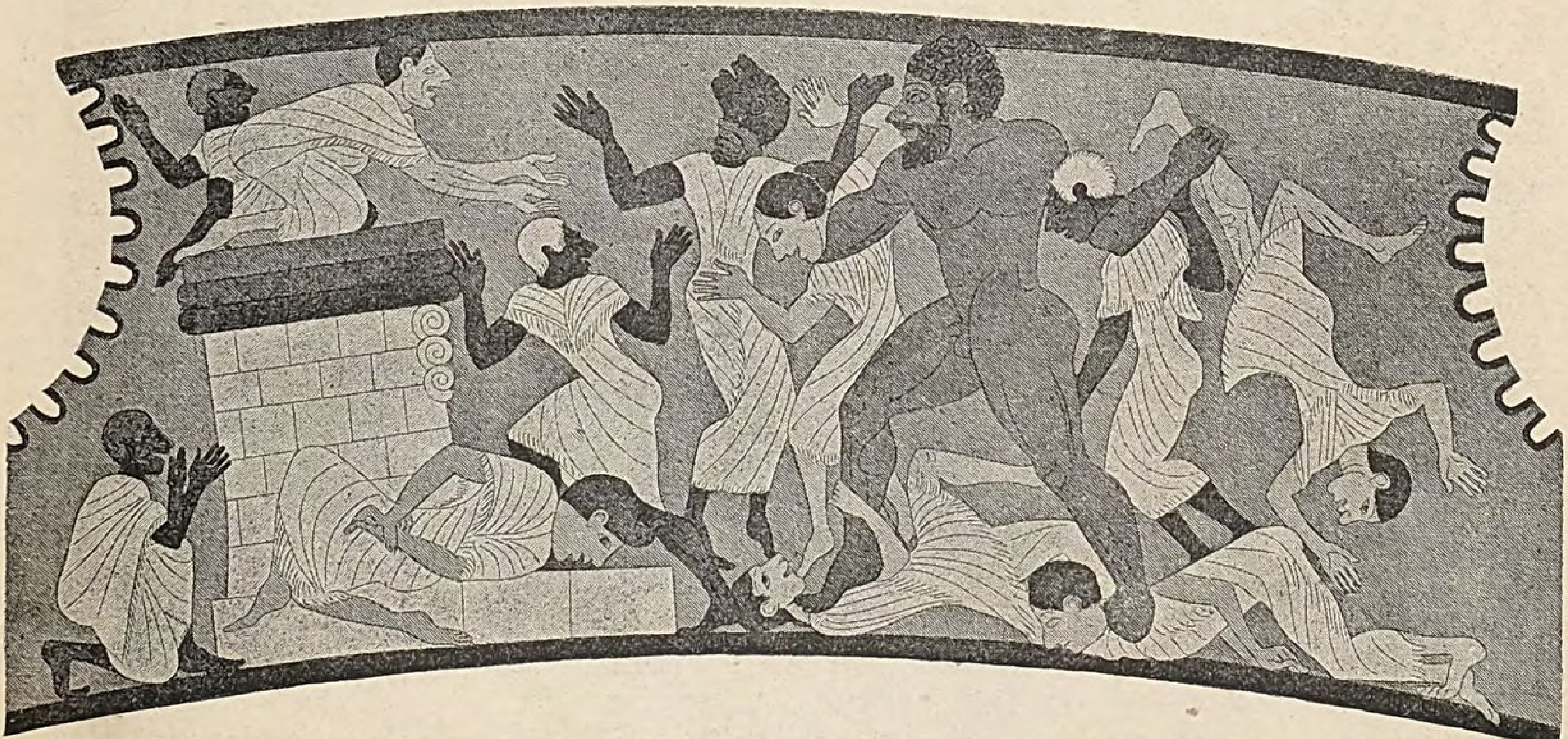
392 Mahlzeit bei einer Hetäre. (Zu Seite 365.)

Busenband. Zur weiblichen Tracht gehörte, wenn auch nicht regelmäfsig, eine auf dem blofsen Leibe getragene, wahrscheinlich aus weichem Leder gefertigte Brustbinde, στρόφιον, *strophium* genannt, auch ἀνάδεσμος, *fascia pectoralis, mamillare.* Dieselbe hatte offenbar einen ähnlichen Zweck wie das moderne Korsett, nämlich einen zu starken Busen einzuschnüren und zu heben; nur dafs dabei von Einengung der Taille nicht die Rede war. Die Art, wie dasselbe umgelegt wurde, zeigt Abb. 393, eine Bronzestatuette (nach Ant. di Ercol. VI tav. 17, 3). — Vgl. Becker-Göll, Charikles III, 226. Gallus III, 251. [Bl.]

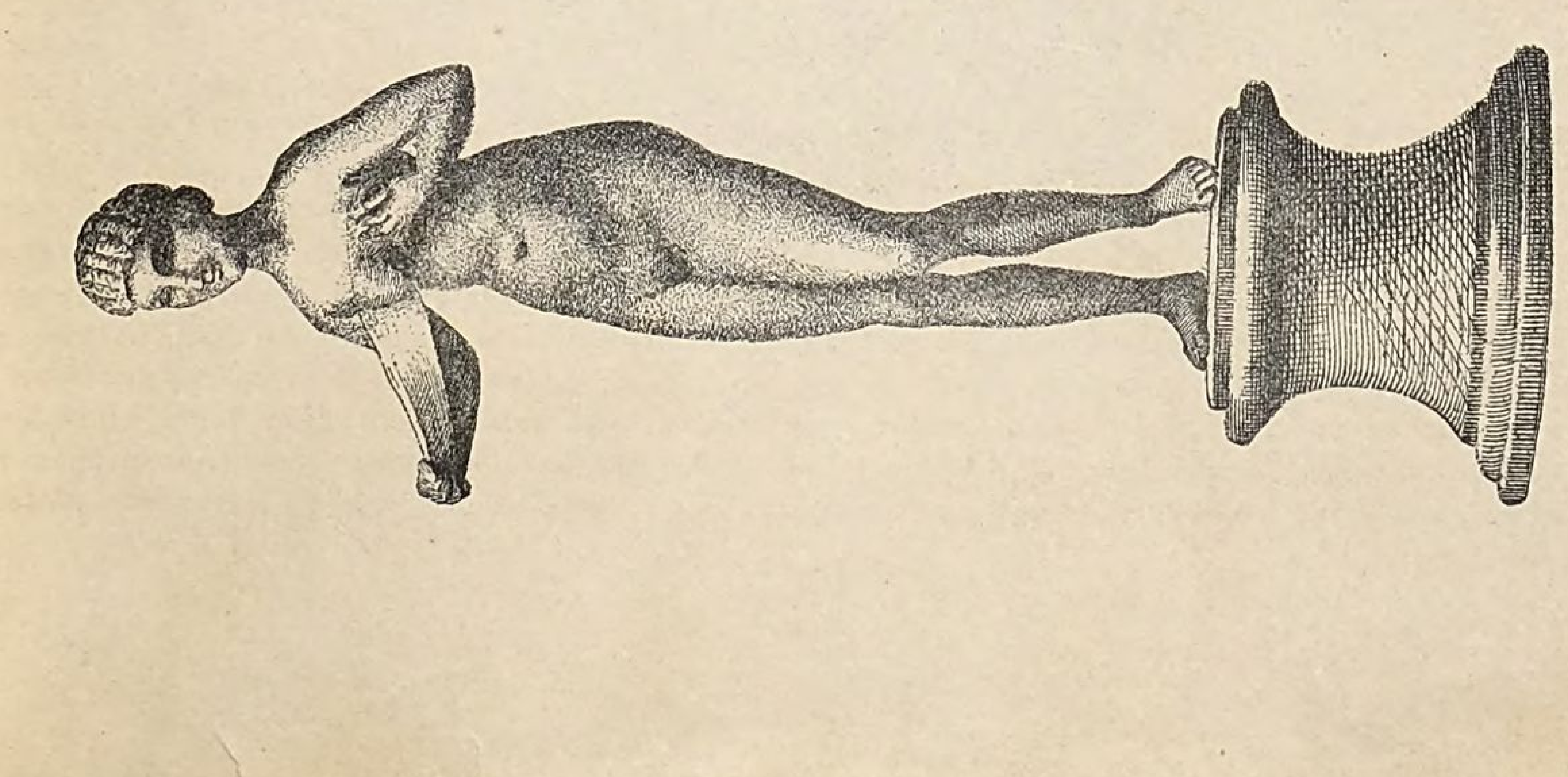
Busiris. Ein angeblicher ägyptischer König oder Statthalter dieses Namens (der mit Osiris zusammenhängen mufs), bei den Griechen gemeinhin als Sohn des Poseidon angesehen, pflegte alle Fremden seinen Göttern zu schlachten. Als Herakles auf der Wanderung zu den Hesperiden dorthin kam, wurde er auch ergriffen und liefs sich anfangs anscheinend willig von der Leibwache zum Altar führen; plötz-



394 b Äthiopische Leibwache des Königs Busiris. (Zu Seite 368.)



394 a Herakles erschlägt Busiris und die Ägypter. (Zu Seite 368.)

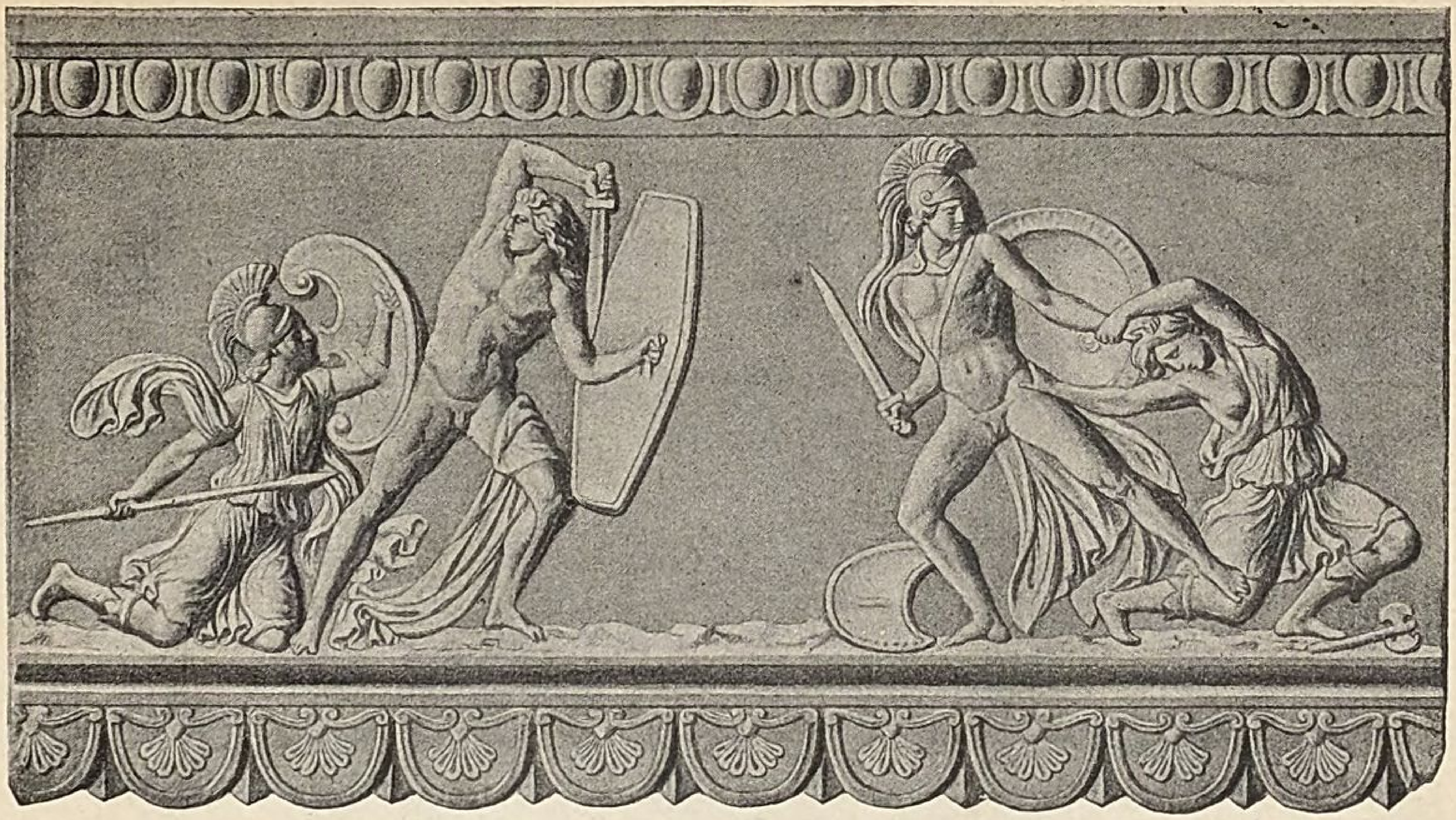


393 Venus mit dem Busengürtel. (Zu Seite 366.)

lich aber wird er wild, zerreifst die Bande und erschlägt den König selbst samt seinem Sohne und Gefolge, worauf er sich an dem wohlbesetzten Tische gütlich thut. Dies Abenteuer, am schlichtesten erzählt bei Apollod. II, 5, 11, 6, wurde in der Kunst und in der Poesie, ebenso wie das der Kerkopen, vorzugsweise von der humoristischen Seite aufgefafst und in späteren Darstellungen durch die Behandlung des Stoffes in Satyrspielen von Aristias und Phrynichos und in Komödien des Epicharmos, Antiphanes u. A. ohne Zweifel beeinflufst. Aufser kleineren Vasenbildern, welche den gefesselten Helden zeigen, wie er von äthiopischen Sklaven zum Opferaltar geführt wird, ist auf einer Anzahl jüngerer Gefäfse der Moment vergegenwärtigt, wo Herakles die Fesseln zerreifst und den übermütigen Bedränger nebst seinen Gesellen erschlägt. Die Behandlung ist in den Hauptzügen übereinstimmend; Herakles ist entweder mit der Keule oder dem einem Ägypter entrissenen Schwerte bewaffnet. Das hier zur Darstellung gebrachte Bild einer Vase von Caere (Abb. 394 a u. b, publiziert von Helbig in Mon. Inst. VIII, 16; Annal. 1865, 296) zeigt in archaisierendem Stile später etruskischer Fabrik mit schwarzen Figuren den Helden, welcher nackt und von riesig derber Figur die Jammergestalten der Ägypter in possierlichster Weise wie das Kleinvieh würgt und zusammenschlägt. Letztere sind mit weifsen Hemden bekleidet und sichtlich, wenn auch nur grob, in ihrem Nationaltypus charakterisiert. Der am Fufse des Altars liegende Busiris ist nur durch einen den ägyptischen *pschent* nachahmenden Kopfputz kenntlich gemacht. Seine Leibgarde dagegen, welche auf der Rückseite (in unserer Abbildung oberhalb der Hauptscene) im Trabe herbeieilend erscheint, zeigt in sprechenden Zügen die Physiognomie der äthiopischen Negerrasse: Wollhaar, Lippenwulst, gepletschte Nase, auch den Leibschurz ganz so, wie er auf ägyptischen Denkmälern gebildet ist, aber auch mit sichtlichem Behagen an der Karikatur. — Später hat, wie es scheint, Busiris nur noch in Kindermärchen sein Dasein gefristet; Kunstdarstellungen fehlen, obwohl z. B. Vergil fragt: *quis inlaudati nescit Busiridis aras?* Georg. III, 4.

[Bm]





C

Caesar. Des Diktators C. Julius Caesar Bild wurde in der verhältnismäfsig kurzen Zeit seiner Herrschaft so massenhaft vervielfältigt, wie kaum ein zweites im Altertum. Nach seiner Rückkehr vom letzten spanischen Feldzuge wurden ihm unter andern Ehren auch zugedacht (τιμαὶ) ἀναθημάτων ἐν πᾶσιν ἱεροῖς καὶ δημοσίοις χωρίοις, ἀνὰ φυλὴν ἑκάστην καὶ ἐν ἔθνεσιν ἅπασι καὶ ἐν βασιλεῦσιν, ὅσοι Ῥωμαίοις φίλοι, Appian. Bell. civ. 2, 106. Von besonders hervorragenden Statuen, welche ihm zu Lebzeiten oder kurz nach seinem Tode gesetzt wurden, zählt Bernouilli, Röm. Ikonogr. I, 145 ff. mehr als ein Dutzend auf, die ihn als Jupiter Julius, als Halbgott, als σωτήρ, *parens patriae* oder in Verbindung mit Göttern, also idealisiert, darstellten. So noch Christodor. ecphr. 92 ff., der eine Statue beschreibt, die ihn als leibhaftigen Zeus mit der Aigis auf der Schulter und dem Blitze in der Rechten zeigte. Dafs dieser Wetteifer in der Huldigung für den Gründer der Monarchie in den nächsten Jahrzehnten noch fortdauerte, ist auch ohne Nachweis zu glauben. Hiernach mufs es überraschen, wenn Bernouilli a. a. O. nach Aufzählung von 60 heutzutage als Caesar bezeichneten Bildern in verschiedenen Museen bei eingehender Kritik zu dem Schlusse gelangt: »Mit streng mathematischer Sicherheit läfst sich in Stein oder Erz keine antike Caesar-Darstellung mehr nachweisen« (S. 181). — Die Beschreibung seines Äufsern bei Sueton. c. 45 lautet in den hierher bezüglichen Punkten: *Fuisse traditur excelsa statura, colore candido, teretibus membris, ore paulo pleniore, nigris vegetisque oculis, valitudine prospera. — Circa corporis curam morosior, ut non solum tonderetur diligenter ac raderetur, sed velleretur etiam, ut quidam exprobraverunt; calvitii vero deformitatem iniquissime ferret, saepe obtrectatorum iocis obnoxiam expertus. Ideoque et deficientem capillum revocare a vertice adsueverat, et ex omnibus decretis sibi a senatu populoque honoribus non aliud aut recepit aut usurpavit libentius quam ius laureae coronae perpetuo gerendae.* Hier darf der Ausdruck *ore paulo pleniore* wegen der ausdrücklichen Bezeugung der Magerkeit bei Plut. Caes. 17 τὴν ἕξιν ἰσχνός nicht auf das ganze Gesicht, sondern nur auf den Mund bezogen werden, wie schon etwas höflicher Drumann, Gesch. Roms III, 736 deutete: »nur eine zu starke Fülle der Lippen störte das Ebenmafs«. Einen reichlich grofsen Mund lassen denn auch die meisten Münzen erkennen. Was ferner die dem Diktator so höchst empfindliche Glatze betrifft, so müssen wir von vornherein annehmen, dafs dieselbe von den meisten Künstlern bis zum Verschwinden abgemindert worden ist. Warum

sollte die Schmeichelei gerade in so unwesentlichen Dingen gemangelt haben, zumal die ästhetischen Rücksichten selbst der Bildung eines dicken Mundes und eines spärlich behaarten Hauptes widerstrebten? Dem Caesar wurde unter den Römern als erstem Lebenden die Befugnis erteilt, sein Bild auf die Münzen zu setzen, und zwar erst Anfang des Jahres 44; Dio. Cass. 44, 4. Wir geben nachstehend Abdrücke der Prägungen der Münzmeister Flaminius Chilo (Abb. 395 nach Cohen méd. cons. XVIII, Flam. 3), geschlagen 43 oder 42 v. Chr., und Aemilius Buca (Abb. 396, ebdas. II, Aem. 16), geschlagen 19—12 v. Chr. Nach Caesars Tode erscheint das Bild nämlich mehrfach als Symbol seiner Partei, besonders auch auf Münzen des Agrippa und zur Zeit der Alleinherrschaft des Augustus. Wenn nicht zu leug-

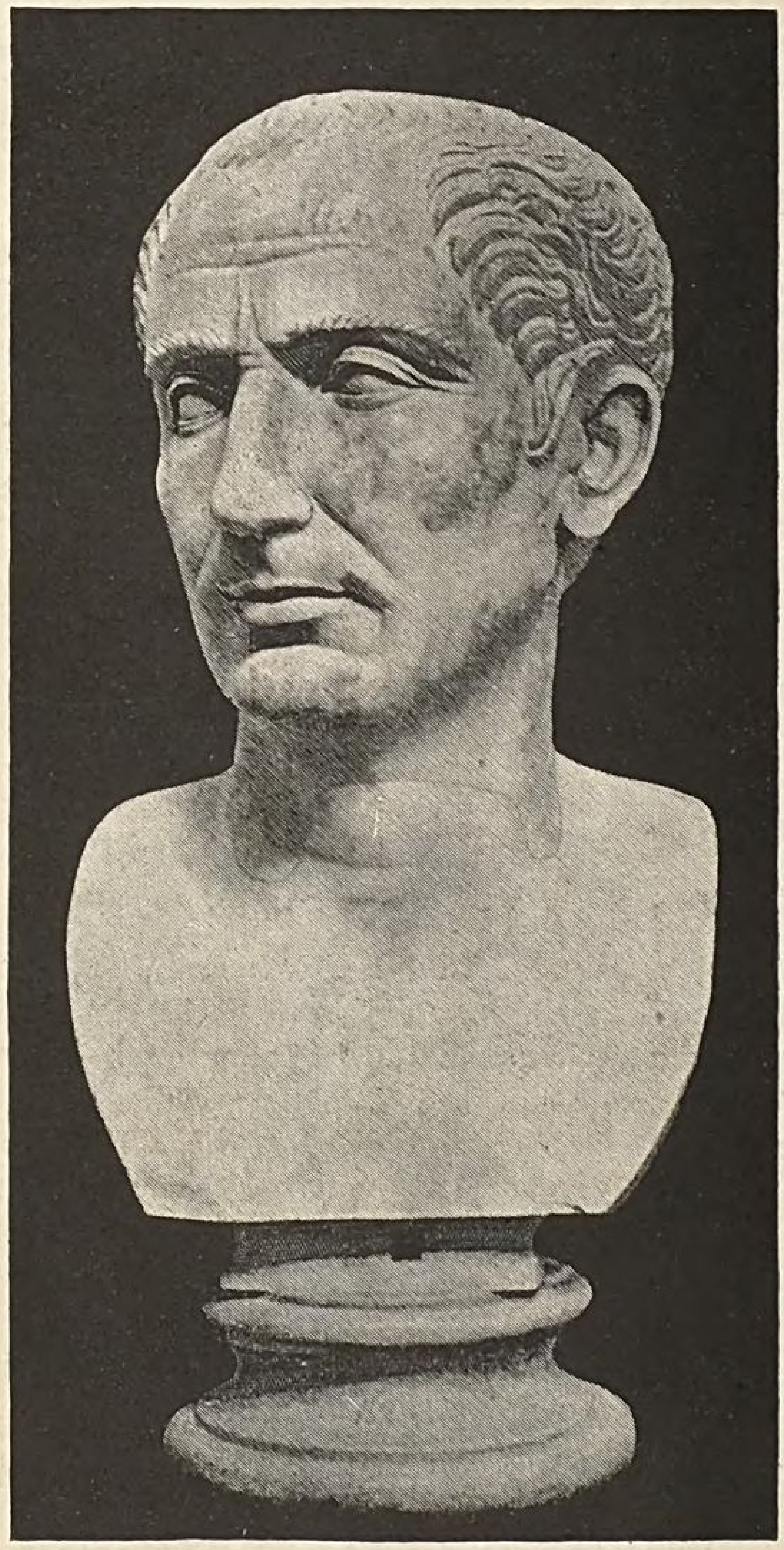


395

nen ist, dafs die Typen der Münzen vielfach auseinandergehen, so liegt die Erklärung davon ebenso nahe, dafs nämlich die Stempelschneider in diesem Falle zuerst eine ihnen im Leben ohne Zweifel wohlbekannte Person nicht wie sonst nach einem Musterbilde, sondern wahrscheinlich aus der Erinnerung mit mehr oder weniger Geschick und Glück wiederzugeben versuchten. (Auf andern Typen, z. B. der gens Sepullia und Voconia erscheint dasselbe Bild glatter, wenn man will, hübscher, aber weniger ausdrucksvoll.)

Auch bei der Beurteilung der unter Caesars Namen laufenden statuarischen Bildungen in unsern Museen wird zunächst zu beachten sein, dafs der individuellen Auffassung der einzelnen Künstler keine allzu enge Schranke gezogen werden darf, falls man nicht Gefahr laufen will, kein Caesarisches Porträt übrig zu behalten.

Gewissermafsen als Idealtypus des heroisierten Bezwingers der Welt können wir (nach Bernouilli)



397 Julius Caesar (Neapel).

ansehen den Farnesischen Kolossalkopf in Neapel (Abb. 397 nach Photographie) und die Panzerstatue im Konservatorenpalast zu Rom, welche beide in den Formen völlig übereinstimmen. In dem bedeutenden Antlitze prägt sich milder Ernst aus, die Magerkeit hat der Künstler gemäfsigt, die Glatze durch Vorkämmen des Haares vom Scheitel nach vorn fast ganz verdeckt, den Mund, wenn gleich ziemlich breit, doch proportioniert gehalten. Dafs Julius Caesar wirklich vorgestellt sei, springt zwar nicht direkt durch eine schlagende Ähnlichkeit mit den Münzen hervor; da indes Kolossalbildungen einerseits sehr selten für andre Persönlichkeiten als Kaiser in Rom angewandt wurden, anderseits der geschmückte Panzer auch fast nur letzteren eignet, so führt dies Zusammentreffen bei

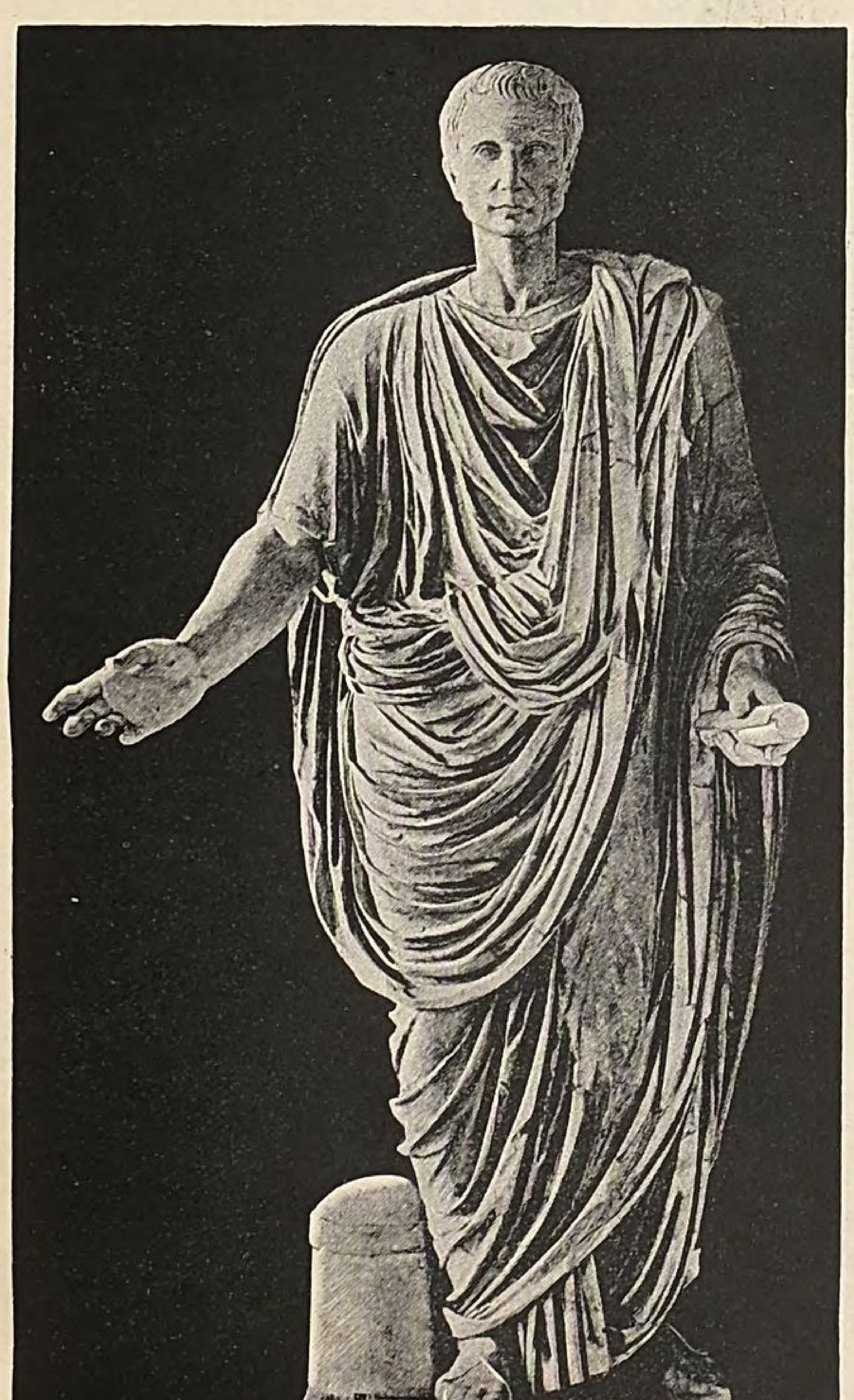


396

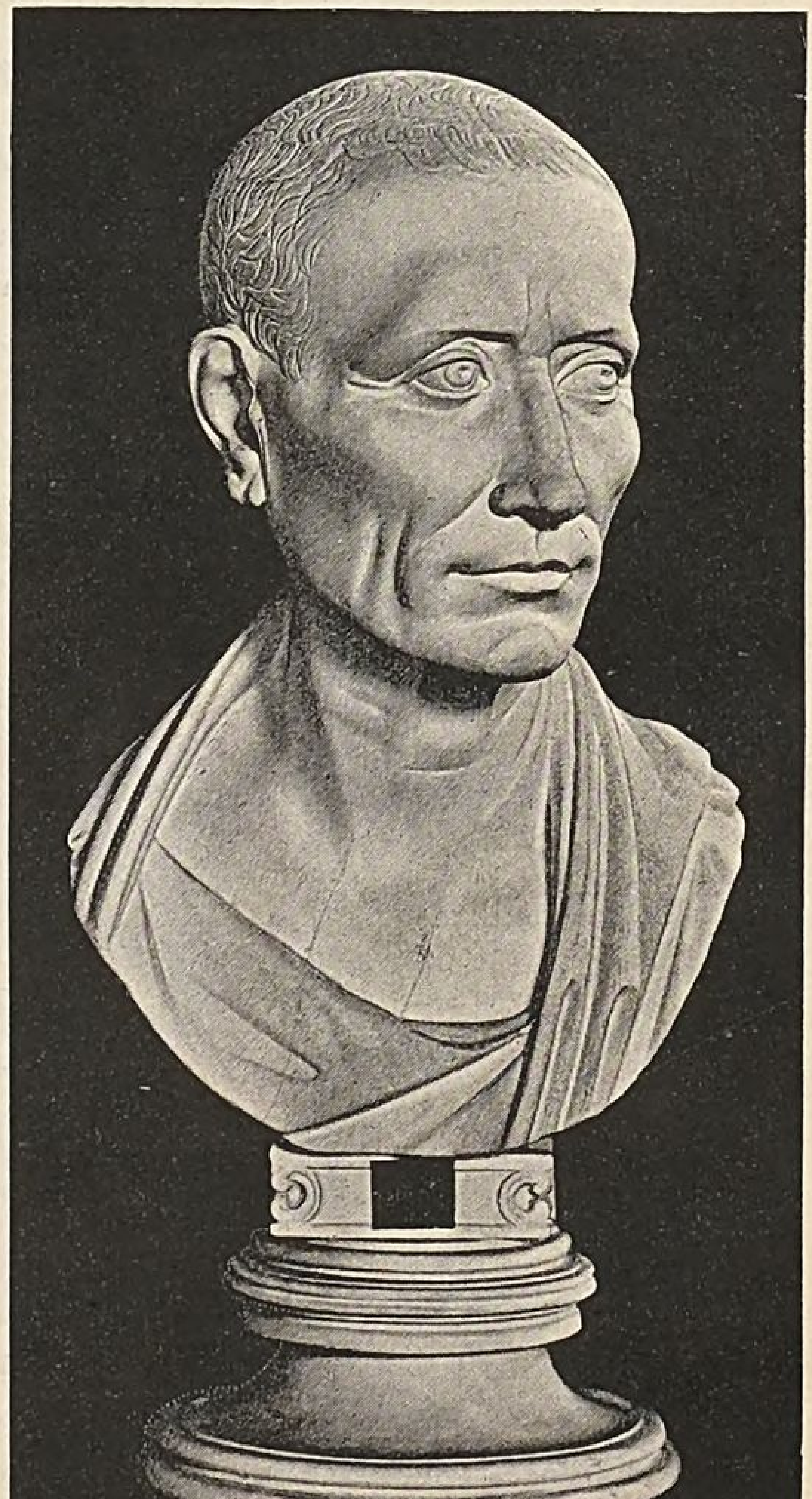
derselben Person mit höchster Wahrscheinlichkeit auf ihn hin; auch soll die römische Statue beim Forum Caesaris gefunden sein. Eine nackte heroische Statue im Louvre zu Paris (Clarac Musée pl. 310) hat dieselben Gesichtszüge und stellt dieselbe Person dar.

Realistischer gebildet nennt mit Recht Bernouilli (a. a. O. S. 171) einen Kopf des britischen Museums (Rom. Gall. N. 2; abgebildet Ancient marbles XI pl. 22). Das Haar ist hier dünner und weicht weiter zurück, Wangen und Hals sind magerer; Alter und Ermattung der Kraft durch angestrengte Arbeit haben sichtbare Spuren hinterlassen. Auch von dieser Auffassungsweise gibt es mehrere andre Exemplare, namentlich einen Basaltkopf in St. Cloud (bis 1870) und einen Marmorkopf im Campo Santo zu Pisa; doch sind auch hier wieder Variationen im einzelnen sichtbar. — Indem wir eine ganze Reihe andrer Bildnisse mit mehr oder weniger modifizierten Zügen übergehen, stellen wir nun zwei zur Schau, welche

nebst einem dritten im Berliner Museum (Römischer Saal N. 295 und 291, daneben 380) sich befinden und zu dessen besonderen Zierden zählen. Der Kopf der Togastatue N. 295 (Abb. 398, nach Photographie), welcher aus der Sammlung Polignac herstammt, schliefst sich in mehreren Kennzeichen ziemlich nahe an die eben erwähnte Gruppe, namentlich den Pisaner Kopf an: steile Stirne, Magerkeit der Wangen, tief unterkehlte Lippe, eckige Kinnbacken und fast viereckige Kopfform in der Vorderansicht. Noch weit schärfer aber sind die Formen in der Basaltbüste N. 291 ausgeprägt (Abb. 399, nach einem Gipsabgusse photographiert; sie ziert auch im Stahlstich das Titelblatt von Rüstow, Caesars Heerwesen und Kriegführung), welche Friedrich d. Gr. aus einer Pariser Privatsammlung gekauft hatte und sehr hoch hielt. Hier steigt der Hinterschädel bis zur Unschönheit empor und bildet mit dem spitzen Kinn die Längenachse des Kopfes, die Unterstirn ist stark vorgewölbt, der Mund breit, der Hals lang und mager. Das Haar erlaubte die Härte des Steins nur flach einzuritzen. Da nun der Kopf offenbar als Seitenstück zu dem gleich grofsen Augustus N. 293 und aus denselben Material gearbeitet ist und eine auch nur annähernd bedeutende Persönlichkeit zu solcher Nebenstellung nicht aufzufinden ist, anderseits aber die Münzen und idealisierten Köpfe nicht im stande sind, dieser abweichenden und vielleicht übertrieben natürlichen Nachbildung eines zweifellos hervorragenden Künstlers die Gewähr zu entziehen, so sind wir trotz der Zweifel Bernouillis geneigt, auch in diesem Meister-



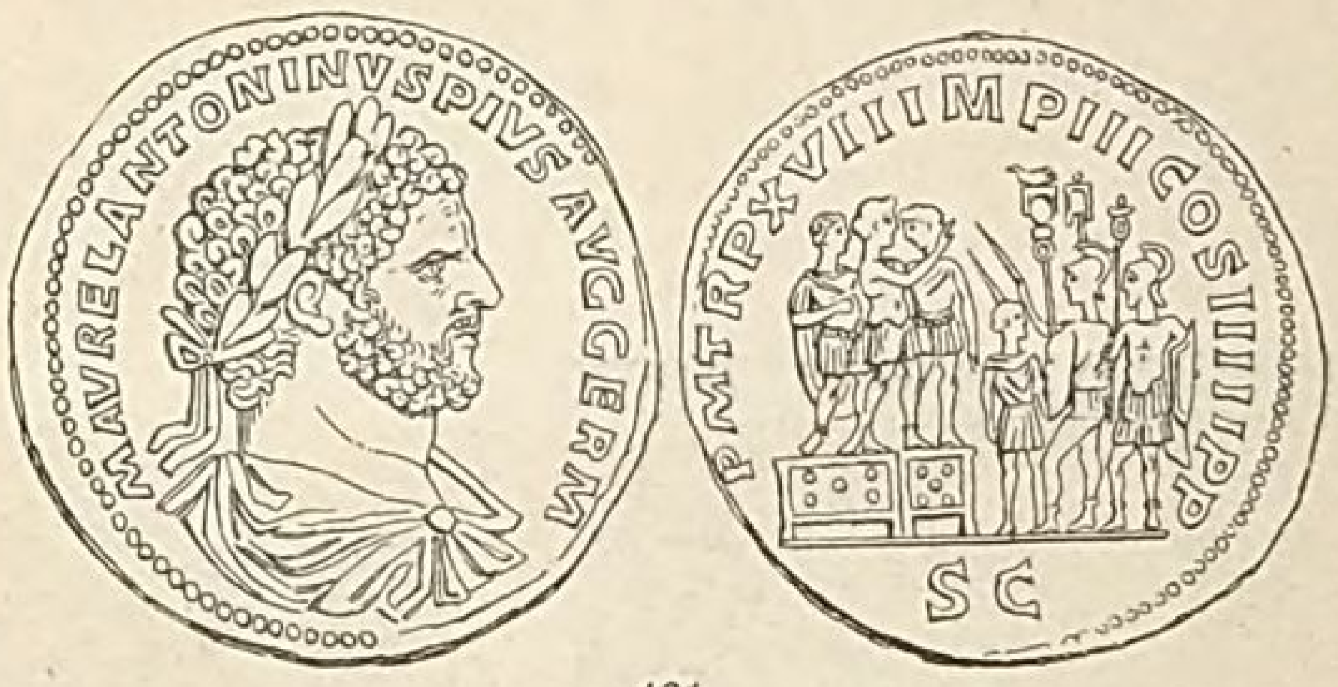
398 Caesar (Berlin).



399 Caesar (Basaltbüste in Berlin).

werke einen Caesar von allerdings ganz unbarmherzig realistischer, aber darum doch tief geistiger Auffassung zu erkennen. [Bm]

Caracalla, römischer Kaiser. M. Aurelius Antoninus (Caracalla), Sohn des Septimius Severus und der Julia Domna, geboren zu Lugdunum 941 (188), während Septimius bei den gallischen Legionen stand. 196 in Mesopotamien zum Cäsar, 198 zum Augustus erhoben, führt er nach Septimius' Tod die Herrschaft von Februar 964 (211) bis 8. April 970 (217), wo er auf dem Weg von Emesa nach Karrhä durch den praefectus praetorio Macrinus ermordet wurde. Noch in die Regierungszeit des Severus (207) fällt das Bronzemedaillon (Abb. 400 a u. b; Cohen III, 413 N. 383 pl. XII); die Kehrseite bezieht sich auf die *vota decennalia,* die am Ende des ersten Dezenniums von Caracallas Mitregentschaft für die Folgezeit dargebracht werden, wobei die bereits zurückgelegten Jahre durch die um die Viktoria spielenden Kindergestalten symbolisiert sind. Bronzemünze aus dem Jahre 214, wo die Umschrift bei der *Allocutio* des Kaisers vor den Soldaten einen Stempelfehler bietet cos. IIIII statt cos. IIII (Abb. 401; Cohen III, 425 N. 457 pl. XI). Marmorbüste im Museo Nazionale zu Neapel, von vortrefflicher Erhaltung; neu nur die Nasenspitze. Die Erklärung des finstern Ausdrucks und der schiefen Kopfhaltung gibt Victor Epit. c. 21: *corpore Alexandri Magni conspecto Magnum atque Alexandrum se jussit appellari, adsentantium fallaciis eo perductus, ut truci et ad laevum humerum conversa cervice, quod in ore Alexandri notaverat, incedens fidem vultus simillimi persuaderet sibi* (Abb. 402 nach Photographie).



401



400 a



400 b



404 Plautilla. (Zu Seite 373.)



403 a (Zu Seite 373.)



403 b (Zu Seite 373.)



406 a (Zu Seite 373.)



406 b (Zu Seite 373.)



405 (Zu Seite 373.)

Fulvia Plautilla, Tochter des aus Afrika stammenden Plautianus, den Severus zum praefectus praetorio gemacht hatte, im Jahre 202 mit Caracalla wider dessen Willen vermählt; nach dem Tode des Plautianus 203 wird sie mit ihrem Bruder nach Sicilien verbannt, und als Caracalla die Regierung übernommen nach der Ermordung des Geta, im Jahre 212 auf der Insel Lipara umgebracht. Bronzemünze; auf der Rückseite mit Beziehung auf die neuvermählte Kaiserin die Venus Victrix, mit dem Apfel, Schild und Palme als Attribut, während Amor den Helm ergriffen hat. (Abb. 403 a u. b; Cohen III, 455 N. 23 pl. XII.) Marmorkopf in der Glyptothek in München (N. 220), ganz unverletzt erhalten und von guter Arbeit, jedoch aufgesetzt auf eine moderne Büste (Abb. 404 nach Photographie).

Septimius Geta (als Pränomen auf den Münzen der früheren Jahre bald Publius, bald Lucius, von 205 an nur noch Publius), Sohn des Septimius Severus und der Julia Domna, jüngerer Bruder des Caracalla, 951 (198) zum Cäsar ernannt, 209 zum Augustus, 212, im 23. Lebensjahre, von Caracalla ermordet. Bronzemünze von 209 (Abb. 405; Annuaire III Taf. 12 N. 30), von 211 (Abb. 406 a u. b; Cohen III, 484 N. 194 pl. XIII), auf der Rückseite die Victoria mit den Gefangenen, auf den britannischen Feldzug bezüglich, an dem Severus seine beiden Söhne hatte teilnehmen lassen. [W]



402 Caracalla. (Zu Seite 372.)

Carus, römischer Kaiser. M. Aurelius Carus, zu Narbo in Gallien geboren, praefectus praetorio unter Probus, wird er nach dessen Tod gegen Ende August 1035 (282) zum Kaiser ausgerufen; seine Söhne Carinus und Numerianus erhebt er zu Cäsaren. 283 bereits wird er auf dem Perserzug, nach der Einnahme von Ktesiphon, durch den Blitz erschlagen. Bronzemedaillon; die Büste des Kaisers im Panzer mit der Umschrift: *Imp*erator *C*aesar *M*arcus *Au*relius *Carus* *P*ius *F*elix *Au*gustus. Die Kehrseite gibt die zuerst unter Commodus vorkommende, im 3. Jahrhundert aber fort und fort wiederholte Darstellung der Moneta Augustorum, dreigestaltig mit Wage und Füllhorn, entsprechend den drei Metallen, der Gold-, Silber- und Kupferprägung (Abb. 407; Fröhner p. 248).

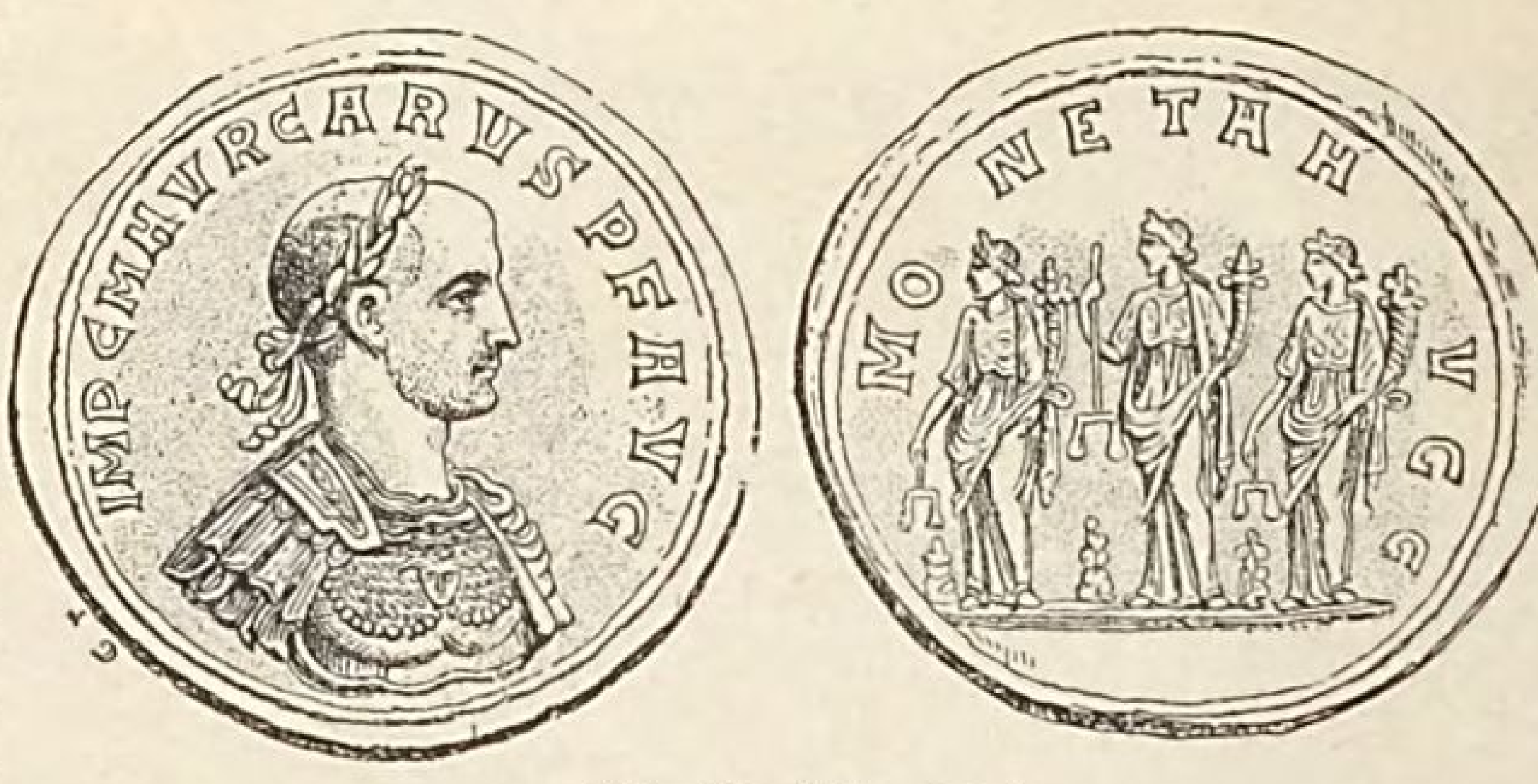
M. Aurelius Numerianus, des Carus jüngerer Sohn, 1035 (282) von seinem Vater zum Cäsar ernannt. Im nächstfolgenden Jahr Augustus zusammen mit Carinus, wird er schon im September 284 durch seinen Schwiegervater, den praefectus praetorio Arius Aper, getötet. Bronzemünze, deren Kehrseite sich auf den Sieg über die Quaden bezieht; der Kaiser erscheint triumphierend auf der Quadriga, oben steht ein Tropaeon mit zwei Gefangenen, ebenso im Abschnitt unten zwei besiegte Feinde gefesselt (Abb. 408; Cohen V, 335 N. 19 pl. X).

M. Aurelius Carinus, der ältere Sohn des Carus, 282 von seinem Vater zum Cäsar ernannt, 283 Augustus mit Numerianus, findet während des Kriegs

wider Diocletianus, der sich gegen ihn erhoben hatte, in Mösien sein Ende 284. Bronzemünze: Büste des Carinus, Revers Numerian und Carinus, dieser durch Herkules, jener durch Sol bekränzt (Abb. 409; Cohen V, 351 N. 40 pl. X).

Magnia Urbica, Carinus' Gemahlin; Bronzemedaillon, ein treffliches Beispiel für die Leistungsfähigkeit auf dem Gebiet des Porträts auch noch in der Spätzeit der römischen Kunst (Abb. 410; Annuaire III N. 64 pl. 13). [W]

Chares, Bildhauer von Lindos auf Rhodos, Schüler des Lysippos. Er ist der Schöpfer des berühmtesten Kolosses des Altertumes, des ehernen Kolosses des Sonnengottes zu Rhodos. Mit diesem Werke, welches zu den sieben Weltwundern zählte, übertraf er noch die Kolossalschöpfungen seines Meisters. Plinius (XXXIV, 41) berichtet: »Vor allen aber ward bewundert der Kolofs des Sonnengottes zu Rhodos, welchen Chares aus Lindos, der Schüler des Lysippos, gemacht hatte. Seine Höhe betrug 70 Ellen (105 Fufs). Dieses Bild ward nach 56 (oder wohl richtiger 66; vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I, 416) Jahren durch ein Erdbeben niedergeworfen; aber auch liegend ist es zum Erstaunen. Wenige sind im stande, seinen Daumen zu umfassen; die Finger allein sind gröfser, als die meisten Statuen; weite Höhlen gähnen aus den gebrochenen Gliedern entgegen. Drinnen aber sieht man gewaltige Felsblöcke, durch deren Gewicht es der Künstler bei der Aufrichtung festgestellt hatte. In 12 Jahren soll es für 300 Talente gemacht worden sein, die man aus dem Apparate löste, welchen der König Demetrios aus Überdrufs an der langen vergeblichen Belagerung vor Rhodos zurückgelassen hatte.« Über die Gestalt und den Ort der Aufstellung des Werkes sind wir nicht weiter unterrichtet. Jene althergebrachte, in die Bilderbücher übergegangene Vorstellung, dafs der Gott mit gespreizten Beinen über dem Eingang des Hafens stand und in der erhobenen Hand eine Fackel als Leuchte hielt, beruht auf einem kindlichen Spiel der Phantasie. Vgl. Brunn a. a. O.; C. F. Lüders, Der Kolofs von Rhodus. Hamburg 1865. [J]



407 (Zu Seite 373.)



408 (Zu Seite 373.)



409



410

Chariten. Die Bestimmung des ursprünglichen Wesens dieser Göttinnen, welche später zu dem abstrakten Begriffe der Huld und Anmut sich verflüchtigten, scheint bislang nicht gelungen zu sein. Am tiefsten sucht ihre Bedeutung W. Sonne in Kuhns Zeitschr. X, 96 ff., der sie an die Sanskritwurzel *har:* 1. »sprühen, träufeln, sprengen, 2. leuchten, brennen« anknüpft, mit den vedischen Sonnenrossen *haritas* (welche sieben oder zehn Schwestern sind) vergleicht, und die schillernde Farbe der hervorbrechenden Sonnenstrahlen in ihnen wiederfindet. Auf griechischem Boden sind sie bekannt als attributive Begleiterinnen verschiedener Gottheiten, namentlich des Apollon, der sie in Delos und sonst auf der Hand trägt (Stellen bei Müller, Archäol. § 86, 2. 3; 359, 5), was zu jener Deutung sehr wohl stimmt. In Tempeln sind sie gesellt dem Dionysos, der Hera und dem Hermes an mehreren Orten; auf Kunstwerken auch der Aphrodite und

dem späteren Asklepios. Auf ihre elementare Bedeutung weist auch die Zusammenstellung hin, in welcher sie an dem Gewandschmuck einiger eigentümlichen Statuen angebracht sind; s. Jahn, Entführung der Europa, Wiener Akad. Bd. XIX, 40 ff. Unter den Frühlingsgottheiten erscheinen sie folgerecht bei Horaz Od. I, 4, weil die Funktion der Tagesgötter regelmäfsig auf den Wechsel und Verlauf des ganzen Jahres übertragen wird. Übrigens hat die Dichtung seit Homer, durch etymologischen Anklang verführt, sie zu Personifikationen des Reizes und der Schönheit verflüchtigt und der idealen künstlerischen Gestaltung wenig vorgearbeitet. Der späterhin so häufig erwähnte Rat, den Grazien zu opfern, wurde wohl zuerst von Platon dem herben Xenokrates erteilt, Diog. La. IV, 6, und in demselben Sinne scheint Speusippos ihnen einen Altar in der Akademie aufgestellt zu haben, ebdas. c. 1. Selbständige Verehrung genossen sie dagegen als Hauptgottheiten im boiotischen Orchomenos, wo ihre Bilder als Steine vom Himmel gefallen waren (Meteorsteine?) und Eteokles ihnen zuerst opferte, Paus. IX, 35 (Hauptstelle); 38, 1. Ihre Zahl und Namen sind an verschiedenen Orten bekanntlich verschieden; wahrscheinlich war die Zweizahl, welche sich in Sparta und Athen findet, in der Kunst ursprünglich (wie auch bei den Horen); so am Throne des amyklaiischen Apollon und vielleicht auch vor dem Tempel der Athena Polias in Erythrai, Paus. III, 18, 10; VII, 5, 4. In ihrem Tempel in der Stadt Elis hatten sie Statuen, deren Gesicht und Extremitäten von Marmor waren, die Bekleidung vergoldet; die eine hielt eine Rose, die mittlere einen Würfel, die dritte einen Myrtenzweig; neben ihnen auf demselben Untersatze stand Eros; Paus. VI, 24, 5. Dagegen stellte Pheidias je drei Chariten



411 Die Grazien des Sokrates in Athen. (Zu Seite 376.)

und Horen als Krönung auf die Säulen der Rückenlehne am Thronsessel des olympischen Zeus, Paus. V, 11, 2. Chariten und Horen vereint waren auch auf dem Stirnschmuck der argivischen Hera von Polykleitos gebildet, Paus. II, 17, 4. — Alle älteren Bildhauer und Maler stellten sie bekleidet dar, wie dies Paus. IX, 35 ausdrücklich mit Beispielen belegt. Auf dem borghesischen Altar der Zwölfgötter (s. Art.) im Louvre sind sie übrigens ganz ähnlich den Horen und den Moiren, aber durch Handreichen charakterisiert.

Oft besprochen ist die Reliefgruppe am Eingange der athenischen Akropolis, welche Sokrates, der Philosoph, verfertigt haben sollte, Paus. I, 22, 8; IX, 35, 2; Schol. Ar. Nubb. 773. Man will sie wiedererkennen auf einer Tetradrachme bei Millin G. M. 33, 200. Die Autorschaft des Sohnes des Sophroniskos (»der es doch schwerlich so weit in der Kunst gebracht«) bezweifelt Müller, Archäol. § 336, 7. Man sehe über die Frage gegen den Philosophen Rhein. Mus. 22, 21 und oben S. 203; für ihn stimmte Brunn, Künstlergesch. I, 271; Jahn, Arch. Ztg. 1860 S. 127 und namentlich in genauer Darlegung Benndorf, ebdas. 1869 S. 55 ff. Die Worte bei Plin. 36, 32: *non postferuntur et Charites in propylo Atheniensium quas Socrates fecit, alius ille quam pictor, idem ut aliqui putant* zeigen einmal, daſs das Werk geschätzt war, dann aber auch, daſs der Schriftsteller nicht gerade an den Philosophen dachte. Von dem bezüglichen Bilde indessen sind mehrere Bruchstücke aufgefunden und zwar an der von Pausanias (a. a. O.) genannten Stelle, nämlich dicht hinter den Propyläen. Diese Bruchstücke stimmen aber in den Maſsen so genau mit einem in Rom gefundenen und im Museo Chiaramonti des Vatican befindlichen Relief, daſs letzteres geradezu für eine mechanische Kopie anzusehen ist. Wir geben dasselbe Abb. 411, nach Arch. Ztg. 1869 Taf. 22, 1. Die Breite des Originals beträgt 0,82 m. Die Erhaltung des gelblichen griechischen Marmors ist vorzüglich; nur die Nase und der rechte Unterarm der Figur rechts, sowie kleine Teile an den Füſsen der beiden andern sind ergänzt. Den eigentümlichen stilistischen Charakter des Werkes analysiert Benndorf (a. a. O.) wie folgt: »Dem Künstler war es offenbar ernstlich darum zu thun, in den drei Gestalten, die er in gleicher Handlung und in gleicher Bewegung vorführte, die Einförmigkeit möglichst zu vermeiden. Ihre Stellung und Wendung zum Beschauer ist eine verschiedene — vielleicht soll damit ein Rundtanz angedeutet sein — jede unterscheidet sich von der andern durch Kleidung und Art dieselbe zu tragen, durch Kopfbedeckung und Haarputz. Aber trotz aller Unterschiede ist er über ein bloſses Variieren nicht hinausgekommen; dem Ausdruck des Gesichts nicht allein, sondern den Formen überhaupt fehlt noch Leben und Individualität. Auf griechische Kunst weist aber deutlich der Gegenstand, die Komposition, die durchaus ähnlich an unbezweifelt griechischen Werken wiederkehrt, sogar die Tracht hin. Und wie an allen Werken der älteren griechischen Kunst tritt auch hier jene durchaus gleichmäſsige organische Ausbildung der künstlerischen Fähigkeit entgegen, welche sie von den Produkten jeder andern archaischen Kunst unterscheidet. Das Fortschreiten der Füſse in gleicher Richtung und Folge, die davon kaum berührte Haltung des Rumpfes, die Art, wie die Bewegung der Hände in der Handwurzel aufhört, erwecken die Vorstellung von einem Künstler, welcher Elemente studiert, ohne ihnen den letzten inneren Zusammenhang, die völlige Vereinigung zum Ganzen geben zu können. Die Kenntnis dieser Elemente selbst ist aber nicht entwickelter als die Fähigkeit zur Komposition. Die derbe Bildung von Brust und Schultern, die breiten scharfen Formen des Gesichts und des ganzen Kopfbaues zeigen eine noch fühlbar befangene Auffassung der weiblichen Natur. In der Behandlung des Gewandes lassen sich nur Versuche wahrnehmen, die herkömmliche Künstlichkeit der Anordnung zu überwinden. Und wie wenig geübt noch das Verständnis ist, der Natur in den Reichtum kleinerer Formen zu folgen, kann



412 Die Grazien (Siena). Zu Seite 377.

die Bildung der Hände und Ohren zeigen, namentlich das mifsverstandene Ohr der dritten Figur zur Rechten, welches, wie fast alle Ohren in Vasenbildern, nur in seinem äufseren Umrifs der Natur entspricht. Diese Übereinstimmung von Schönheitssinn und Naturkenntnis, diese Harmonie des Könnens und Wollens auch in der Unvollkommenheit ist echt griechisch.«

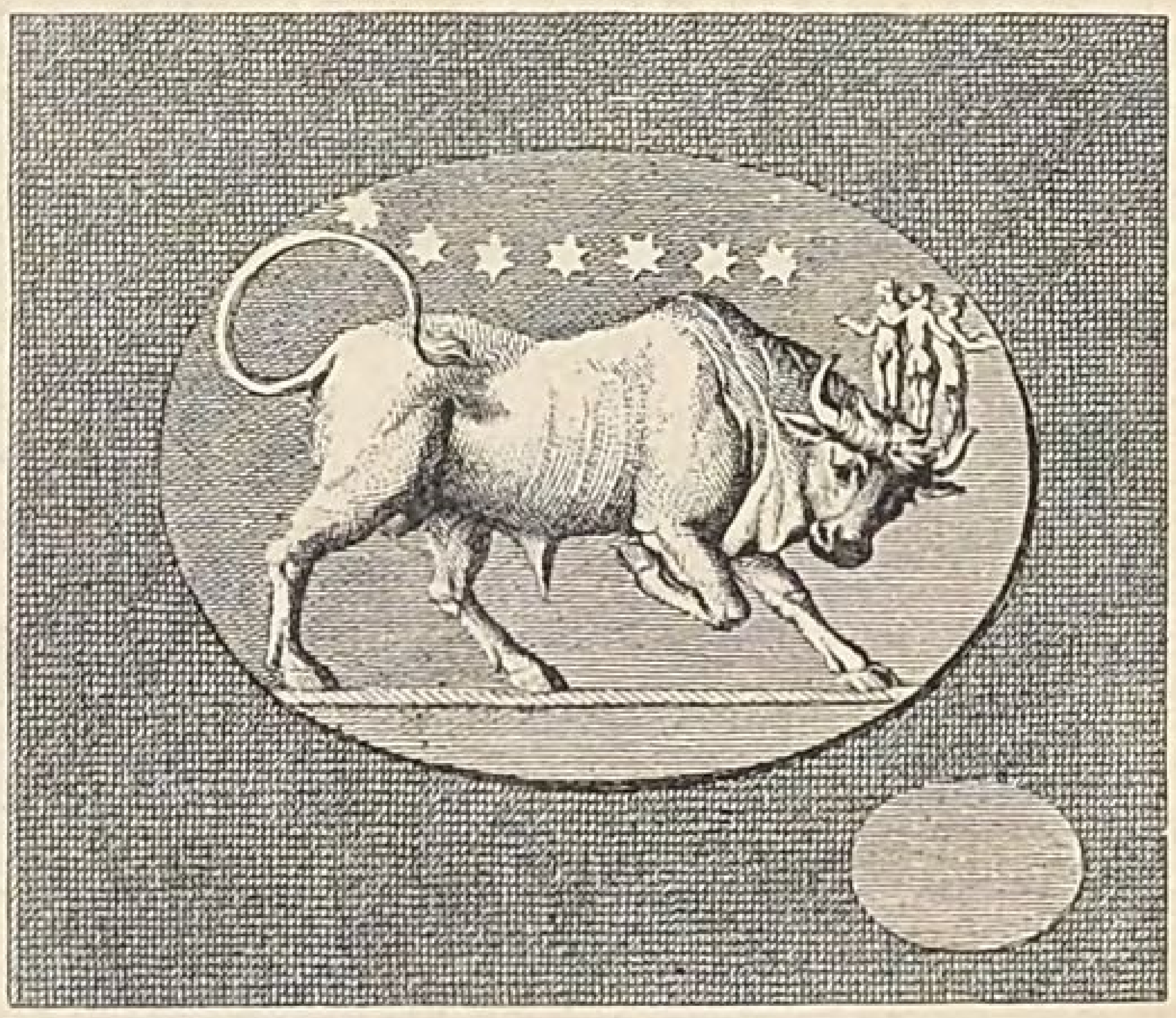
Wer die Chariten zuerst unbekleidet dargestellt habe, wufste Pausanias nicht zu sagen; doch nennt sie schon Euphorion (fragm. 66 Mein.) gewandlos (ἀφάρεες), und während anderseits Horaz (Od. I, 30, 5 *solutis zonis*) und Seneca (benef. I, 3 *soluta ac pellucida veste*) leichte Bekleidung zulassen, schlug doch jene Sitte wie bei Aphrodite durch. Ein unbekannter Künstler erfand die Gruppe der drei nackten Chariten, welche durch die leichte Verschlingung der Arme (Hor. Od. III, 21, 22), die jede auf die Schulter der andern legt, und durch die Haltung der dem Beschauer mit dem Rücken zugewendeten mittleren Gestalt, eine gefällig abgerundete Komposition von anmutigem Reiz bildet. »Der der einfacheren Anschauung älterer Zeit entsprechende Tanz ist aufgegeben; es ist eigentlich nur eine einzige, vollendet gebildete Gestalt in drei Ansichten, vollste Enthüllung der Schönheit« (Conze). Die erhaltenen zahlreichen Nachbildungen in Rundwerk, Relief, auf Wandgemälden, Gemmen, Münzen und Lampen beweisen ihre Popularität im Altertum. Wir geben nach Photographie (Abb. 412) das schönste erhaltene Exemplar in der Akademie zu Siena. Da die Arme der Aufsenfiguren gebrochen sind, so bleibt es zweifelhaft (wiewohl nicht wahrscheinlich), ob sie auch solche Attribute gehalten haben welche sich oft auf andern Darstellungen finden, wo sie als Jahresgöttinnen erscheinen: Mohnköpfe, Blumen, Ähren (Wieseler II, 724) oder Blumensträufse, Kränze, Äpfel. Die Chariten auf der Hand des Apollon von Delos hielten Lyra, Flöten und Syrinx, Plut. mus. 14. Leichte Bekleidung finden wir in späteren Werken nur da, wo Aphrodite von den Chariten geschmückt wird, z. B. Wieseler, Denkm. II, 288 (vgl. 289), falls man nämlich hier eine Reminiszenz von Hom. Hymn. Ven. 61 voraussetzen darf.

Volle Bekleidung zeigt ein rätselhaftes Marmorrelief aus Pompeji (Mus. Borb. V, 39), welches neben den inschriftlich benannten Chariten, die sich an der Hand fassen, noch vier Frauen in gleicher Form und Haltung enthält, deren Namen vereinzelt stehen.

Verbunden waren die Chariten schon früh und zwar anscheinend im ältesten physikalischen Sinne mit Apollon: dem Sonnengotte gehen voran die Strahlen der Morgenröte. So trug sie der delische Apollon auf der Hand (Paus. IX, 35, 1; man will dies wiedererkennen auf der Gemme: Millin G. M. 33, 474), ebenso ein delphischer, Pind. Ol. 14, 16 und wohl oft; denn Macrob. Sat. I, 17 sagt im allgemeinen: *Apollinis simulacra manu dextra Gratias gestant, arcum cum sagittis sinistra.* Auf Votivreliefs an Asklepios wird die Anmut des Genesenen, vielleicht auch der Dank durch ihre Anwesenheit ausgedrückt, z. B. Millin G. M. 33, 106.

Bekleidet sind sie von den Horen schwer zu scheiden, daher oft Zweifel über die Deutung; s. Wieseler zu II, 890 und Jahn, Europa S. 38, 9.

Am merkwürdigsten ist aber ihr Verhältnis zu Dionysos. Bei Eur. Bacch. 410 feiern sie mit ihm im Olymp; aber in Elis, wo der Gott auch eine Geburtsstätte hatte und als Frühlingsgott galt, riefen ihn die Frauen in einem alten Gesange als Stier an, dafs er mit den Chariten kommen möge (Plut. Quaest. gr. 36: ἐλθεῖν ἥρως Διόνυσε Ἄλιον ἐς ναὸν ἁγνὸν σὺν Χαρίτεσσιν ἐς ναὸν βοέῳ ποδὶ θύων, ἄξιε ταῦρε). Auf diesen Dionysos geht die Darstellung



413 Dionysosstier mit Grazien.

eines schönen Kameo (Abb. 413, nach Köhler, Ges. Schr. V Taf. 3), wo der stürmende, brünstige Frühlingsstier die Chariten auf den Hörnern trägt. Die sieben Sterne sind die Plejaden, welche im Mai aufgehen und zum Sternbilde des Stieres gehören. Die Beziehung des Sternbildes zu dem künstlerisch-allegorischen Motiv wird bestätigt durch die Biegung des Knies am rechten Vorderbeine, welche auch auf andern Münzen und Gemmen mit dem Dionysosstiere regelmäfsig vorkommt und von Hygin. poet. astron. III, 20 *(incipere [inflectere?] genu ac defigere ad terram videtur, caput eodem habens attentum)* als charakteristisch angegeben ist; s. Wieseler, Text zu II, 383. Also in später Zeit wieder eine Rückkehr zur Auffassung der Chariten als derer, welche die Frühlingserde mit Blumen schmücken und darauf ihren Reigentanz mit Aphrodite beginnen, wie schon in den Kyprien (Athen. XV, 682) und wieder bei Hor. Od. I, 4, 5.

Mit Hermes sind die Chariten öfters verbunden, als dem Gotte wohlgefälliger Rede; Plut. rect. aud.

ratione 13: τὸν Ἑρμῆν ταῖς Χάρισιν οἱ παλαιοὶ συγκαθίδρυσαν, ὡς μάλιστα τοῦ λόγου τι συγκεχαρισμένου καὶ προσφιλὲς ἀπαιτοῦντες; vgl. Senec. benef. I, 3, 7; Anthol. Palat. VI, 144. Daher gerade im Gebete vor der Volksversammlung (Arist. Thesmoph. 300) sie zusammen mit ihm angerufen werden. Hermes heifst Charidotes in Samos, Welcker, Griech. Götterl. II, 461. So sind sie mit ihm auf Reliefs verbunden, Arch. Ztg. 1867 Taf. 217; Jahn, Arch. Beitr. Taf. IV, 2; Ussing, Griech. Reisen S. 133. [Bm]



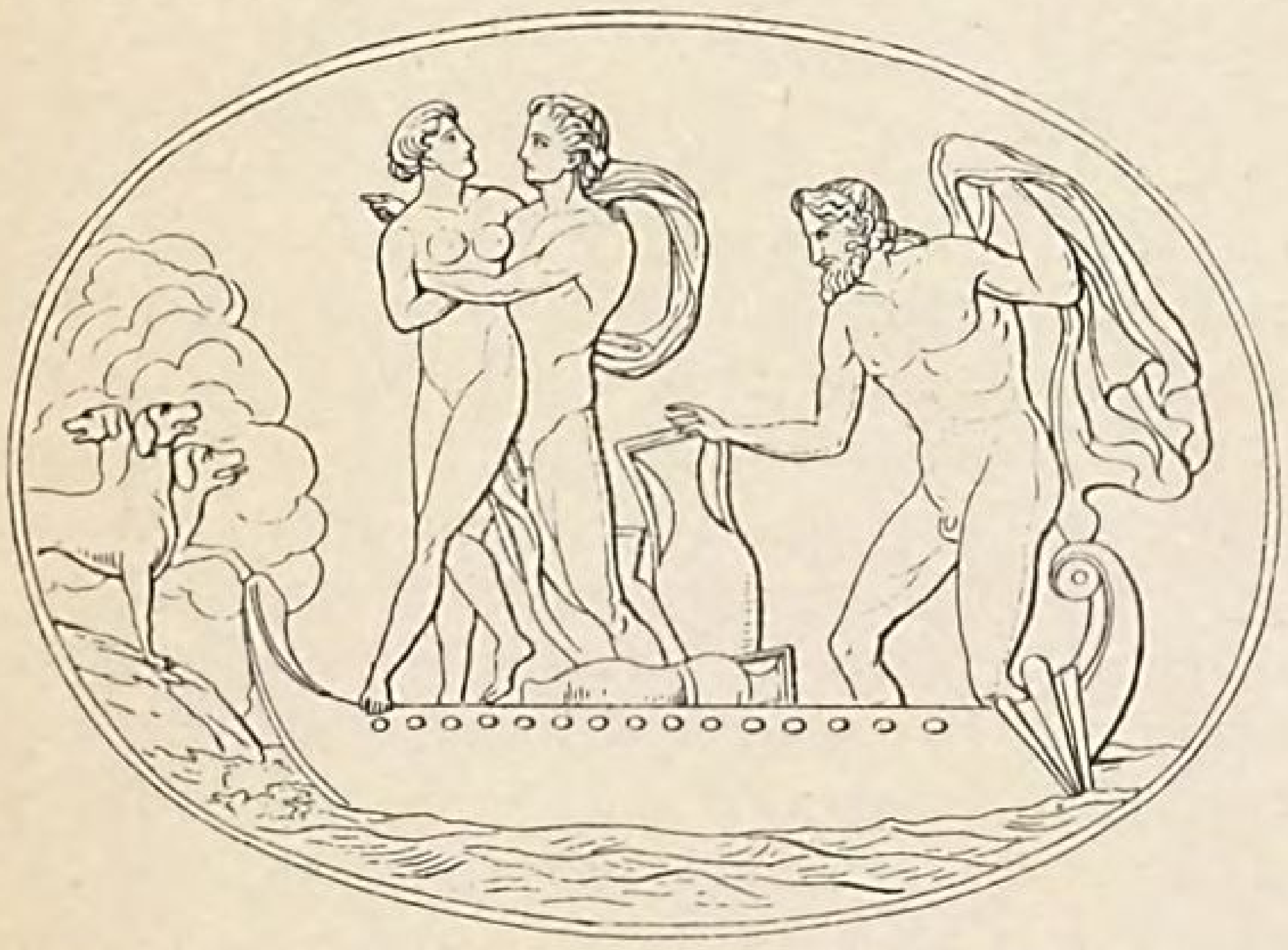
414 Charon nimmt eine von Hermes geführte Frau ins Totenschiff auf.

Charon. Der bekannte Fährmann, welcher die Toten über den Flufs Acheron befördert, hat in der Homerischen Poesie noch keine Stelle; nach Pausanias (X, 38, 1) erscheint er zuerst in der spätepischen Minyas (ὁ γεραιὸς πορθμεύς). Polygnot malte ihn hiernach als Greis in seinem Kahne seinen Dienst verrichtend. Besonders populär mufs seine Figur in Attika gewesen sein, da die Dichter seit Aischylos (Sept. 842) ihn oft erwähnen als den der ruft, es sei Zeit ins Schiff zu steigen. Auf Bildwerken ist er nicht selten; im gemildertsten Typus und doch charakteristisch auf den Salbenfläschchen (λήκυθοι), die den Toten ins Grab mitgegeben und besonders in Athen fabrikmäfsig angefertigt wurden, wie aus Arist. Eccles. 996 ersichtlich ist. Von diesen zwar rasch, aber mit Virtuosität und feinem Verständnis ausgeführten Linienzeichnungen (meist rötlich auf weifsem Thongrunde), welche die nur in Attika und Aigina zahlreich gefundenen langen Phiolen schmücken, geben wir eine in der Münchener Sammlung befindliche (N. 209) nach Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 27, 1 (Abb. 414). Der Fährmann ist nicht blofs durch sein Aussehen und den struppigen Bart, sondern auch durch die gemeine Handwerks- und Schiffertracht charakterisiert; er trägt den Schifferhut (πῖλος), die ἐξωμίς, den einfachen, von der einen Schulter gelösten Chiton der Arbeiter.

Ähnlich ist die Vorstellung auf einem »aus Griechenland stammenden Skarabäus«, hier nach Wieseler, Denkm. II, 870. (Abb. 415.) Ein Ehe- oder Liebespaar, zu gleicher Zeit verstorben, ist soeben übergesetzt und im Begriff, am Ufer der durch Felsen und den dreiköpfigen Kerberos bezeichneten Unterwelt zu landen. Charon ist hier nackt und im Begriff, nach gethaner Arbeit seinen Mantel wieder umzuwerfen, zugleich aber die dem Totenpaare mit-

gegebenen Gefäfse (mit Getränkvorrat?) auszuladen. Die Frau fürchtet sich vor dem Kerberos, der Mann scheint ihr Trost zuzusprechen. Der von Wieseler erwähnte Honigkuchen, welcher den Toten zur Besänftigung des Kerberos mitgegeben wurde (μελιτοῦττα schol. Ar. Lysistr. 601), ist jedoch in der Hand des Mannes auf der Abbildung nicht sichtbar. Auf einem Sarkophage Garrucci mon. Lateran. tab. II; Vasenbild und Thonlampe, Wieseler II, 869, 871.

Die Schilderung bei Vergil. Aen. VI, 298: *portitor horrendus — terribili squalore Charon, cui plurima mento canities inculta iacet, stant lumina flamma, sordidus ex humeris nodo dependet amictus* (vgl. Juven. 3, 265) scheint eher auf etruskische Bildwerke hinzuweisen, in denen das Bild des Fährmanns zur grausigen Fratze entstellt ist: der Unterweltsscherge mit verzerrtem Angesicht, besonders durch eine grofse höckerige Nase, flammende starre Augen, spitze Wolfsohren und scheufsliches Grinsen, ist mehr-



415 Charon und sein Kahn. (Zu Seite 378.)

fach auch inschriftlich bezeugt als Charun und wird ein Ruder oder den Hammer schwingend (Hesych. ἀκμονίδης ὁ Χάρων) dargestellt. »Er ist die populäre Schreckgestalt des Alles gewaltsam niederschlagenden Todes, eine gräuliche wilde Gestalt von halbtierischem Ansehen, immer mit einem gewaltigen Hammer bewaffnet, bisweilen auch noch mit einem Schwerte. Bald sieht man ihn vor der Pforte der Unterwelt sitzen, bald aus derselben hervortreten oder er ist mit andern Genien beschäftigt, liebende Paare, die sich zum letztenmal die Hände reichen, zu trennen. Auf andern Denkmälern führt er den Toten zur Unterwelt, wobei der Tote gewöhnlich beritten ist, auf andern sieht man ihn mit andern Dämonen des blutigen Todes mitten unter den Streitenden eines Schlachtfeldes oder einer Mordthat. Oder er ist einer der höllischen Plagegeister in der Unterwelt, wie die Phantasie der Etrusker überhaupt an solchen Bildern infernalischer Plage reich war, obwohl auch in Rom daran kein Mangel war; Plaut. Capt. V, 4, 1: *vidi ego multa saepe picta quae Acherunti fierent cruciamenta;* Lucret. III, 1014 *carcer et horribilis de saxo iactu' deorsum, verbera, carnifices, robur, pix, lamina, taedae.*« Preller, Röm. Myth. S. 461. Dieser etruskische Charon trat sogar als Maske in den Zwischenspielen des Amphitheaters auf, um die Leichen der gefallenen Gladiatoren fortzuschleppen; Tertull. ad nat. I, 10; Apol. 15, 10.

Die etruskische Verallgemeinerung des Charon zum grausamen Todesdämon ist leicht verständlich. Die reingriechische Auffassung als Fährmann läfst sich aber wohl nur aus dem uralten Gebrauche erklären, die Toten jenseits eines Gewässers zu bestatten, ein Gebrauch, der aufser im ägyptischen Theben sich in Chalkis auf Euboia, Delos und sonst nachweisen läfst. [Bm]

Chiton. Der χιτών war das allgemein verbreitete und in allen Gegenden Griechenlands, wenn auch nicht überall im gleichen Schnitt übliche Unterkleid für Männer wie für Frauen. Schon in den Homerischen Gedichten finden wir den Chiton als Kleidungsstück für beide Geschlechter im Gebrauch; nur dafs man hier unterscheiden mufs zwischen dem gewöhnlichen, im täglichen Leben als Unterkleid getragenen Chiton und dem kriegerischen, mit Erz beschlagenen, welcher die Stelle des Panzers zu vertreten geeignet ist (vgl. Buchholz, Homer. Realien II, 1, 375 f.). Die weitere Geschichte dieses Kleidungsstückes entzieht sich freilich unsrer näheren Kenntnis; wir erfahren nur, dafs man später zwei Formen des Chitons unterschied: den kurzen dorischen, von Wolle, und den langen ionischen, von Leinen. Der letztere, welcher im ionischen Kleinasien die allgemeine Tracht gewesen zu sein scheint, war auch bei den Athenern bis zu den Perserkriegen die gewöhnliche Männerkleidung und wurde zusammen mit der altmodischen Haartracht der τεττιγοφορία (s. »Haartracht«) erst im Laufe des 5. Jahrhunderts aufgegeben (Thuc. I, 6: καὶ οἱ πρεσβύτεροι αὐτοῖς [sc. τοῖς Ἀθηναίοις] τῶν εὐδαιμόνων διὰ τὸ ἁβροδίαιτον οὐ πολὺς χρόνος ἐπειδὴ χιτῶνάς τε λινοῦς ἐπαύσαντο φοροῦντες καὶ χρυσῶν τεττίγων ἐνέρσει κρωβύλον ἀναδούμενοι τῶν ἐν τῇ κεφαλῇ τριχῶν· ἀφ' οὗ καὶ Ἰώνων τοὺς πρεσβυτέρους κατὰ τὸ ξυγγενὲς ἐπὶ πολὺ αὕτη ἡ σκευὴ κατέσχε). Wir erkennen diesen ionischen Chiton noch deutlich in einigen kleinasiatischen Skulpturen: so in den sitzenden Priesterstatuen vom heiligen Wege bei Milet und in den thronenden Götterfiguren des Harpyiendenkmals von Xanthos.

Der später bei den Männern allgemein übliche, kurze dorische Chiton war ein oblonges Stück Wollenstoff, welches so zusammengelegt wurde, dafs die geschlossene Seite, an welcher oben ein Armloch angebracht war, beim Anlegen des Gewandes an die linke Seite, unter die Achsel und von der Hüfte abwärts bis zum Schenkel herabfiel; die beiden oberen Enden der andern, offenen Seite wurden auf der rechten Schulter mit einer Spange oder einem Knopf

zusammengeheftet; das Gewand blieb dann auf dieser Seite nach abwärts entweder ganz offen, oder man heftete die beiden unteren Zipfel wiederum zusammen oder nähte wohl auch von der Hüfte abwärts



416 Graburne mit Darstellung des Abschiedes.

die beiden Stücke aneinander. Vielfach haben wir uns den Schnitt des Chiton auch so vorzustellen, dafs derselbe unten, soweit er die Oberschenkel umgab, also bis zur Hüfte, rundum zusammengenäht war, dagegen von den Hüften aufwärts in zwei nicht verbundene Teile, ein Vorderblatt und ein Hinterblatt, zerfiel, welche man nach Belieben auf den Schultern mit den Enden zusammenknüpfen konnte. Ein Gürtel hielt das Gewand um die Hüften fest und machte es möglich, dasselbe je nach Belieben länger oder kürzer zu tragen, indem man im letzteren Fall ein Stück über den Gürtel hinaufzog und über denselben herabfallen liefs. Diese einfachste und gewöhnlichste Form des Chitons trägt der Mann auf der Abb. 416 dargestellten athenischen Graburne, nach Stuart und Revett, Antiq. of Athens, Suppl. pl. 2, 5. — Wer behufs Vornahme einer körperlichen Arbeit den rechten Arm und Brust ganz frei haben wollte, wie namentlich Handwerker, Seeleute, Landleute u. dergl., knüpfte die Zipfel auf der rechten Schulter nicht zusammen, sondern liefs sie frei über Brust und Rücken herunterhängen; so entstand die sog. ἐξωμίς als besondere Handwerkertracht, die demnach eigentlich kein besonderes Kleidungsstück ist, sondern nur eine bestimmte Art, den Chiton zu tragen, obgleich mit der Zeit die Exomis auch eine eigene fertig in den Webereien hergestellte Tracht wurde. Als es dann üblich wurde, dem Chiton kurze Ärmel beizufügen, was dem ursprünglich formlosen Kleidungsstück den Charakter einer Bluse verlieh, unterschied man den χιτὼν ἀμφιμάσχαλος, welcher für beide Arme Ärmel, resp. Armlöcher hatte, als Tracht des Freien vom χιτὼν ἑτερομάσχαλος, welcher nur auf der einen Seite, und zwar auf der linken, einen Ärmel hatte, als Tracht der Sklaven und Handwerker, vgl. Poll. VII, 47. Letzterer ist also eigentlich mit der Exomis identisch; von seiner Beschaffenheit geben uns die Typen des Hephaistos, Odysseus u. a. eine Vorstellung (s. die betr. Artikel). Hingegen ist der Chiton mit langen Ärmeln, welche bis zum Handgelenk reichen, der sog. χιτὼν χειριδωτός, eine ursprünglich ungriechische, bei Barbaren häufige Tracht; ihn tragen auf Bildwerken z. B. Orpheus, der indische Bacchus, Perser, Skythen, auch die Pädagogen (s. Art.).

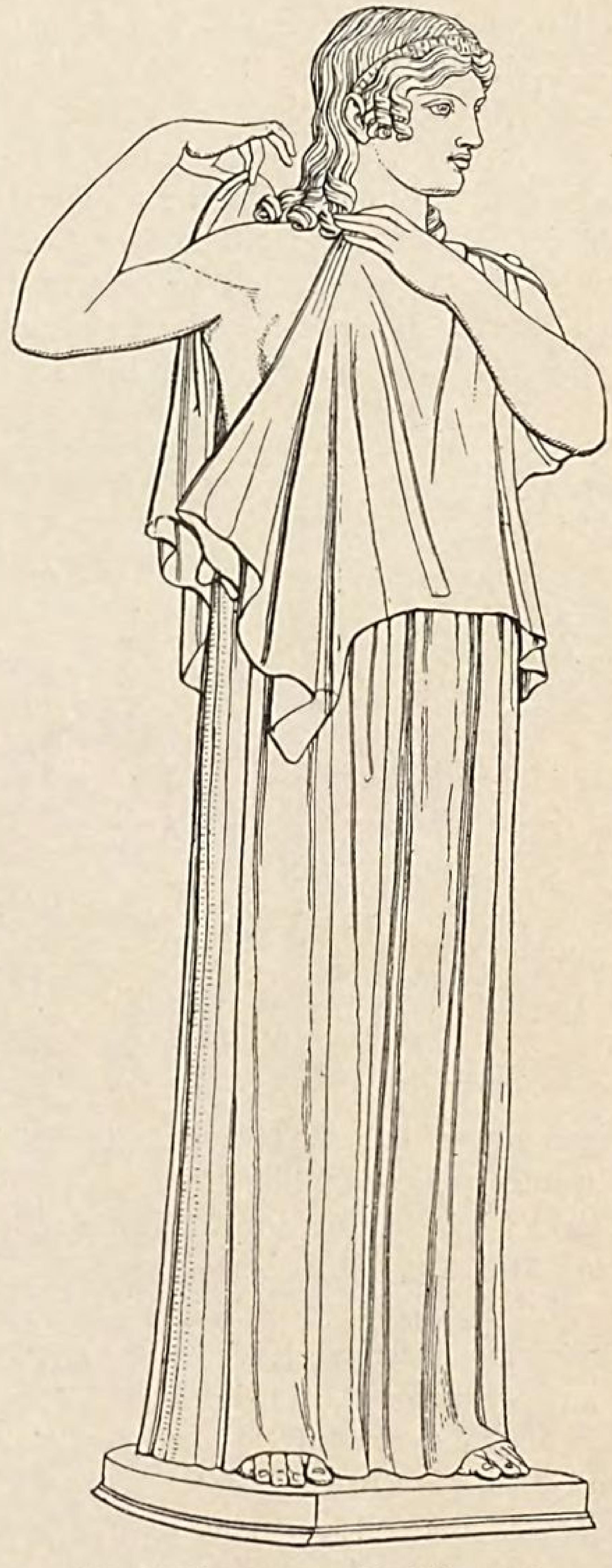
Auch beim Frauenchiton gibt es die doppelte Form des langen und des dorischen; hier aber war begreiflicherweise der lange Chiton das gewöhnliche. Der kurze noch oberhalb der Kniee endigende Chiton kommt wesentlich nur bei Idealfiguren, wie die Amazonen, oder bei Tänzerinnen, Wettläuferinnen u. dergl. vor und entspricht da in Schnitt und Art des Tragens dem männlichen fast ganz; auch Artemis erscheint häufig in diesem, für eine Jägerin passenden, kurzgeschürzten Gewande. Auch bei der Frauenkleidung war der kurze Chiton wesentlich dorische Tracht; die spartanischen Jungfrauen, die ihn trugen, wurden, weil der Schlitz des Kleides leicht den Körper durchschimmern liefs, als φαινομηρίδες, »Hüften zeigend«, verspottet. Vgl. das unter »Hierodulen« abgebildete Relief, nach Clarac Musée 168, 78, auf dem zwei Tänzerinnen im kurzen dorischen Chiton

dargestellt sind; derselbe ist auf den Schultern genestelt und um die Hüften durch einen Gürtel, welcher nicht sichtbar ist, da ihn die Falten des Oberteils vom Chiton verdecken, zusammengehalten. Man vgl. auch die unter »Wettlauf« abgebildete Mädchenfigur, welche ebenfalls den kurzen Chiton trägt, nur dafs hier ein breiter Gürtel das Gewand festhält und die rechte Brust frei gelassen ist.



417 Hauskostüm.

Für gewöhnlich aber trugen die Frauen einen langen, bis zu den Füfsen reichenden (daher ποδήρης genannten) Chiton. Die Denkmäler zeigen uns vornehmlich zwei Arten desselben. Bei der einen hat der Chiton ungefähr die Länge des Körpers; die obern Blätter werden ebenso wie beim kurzen zusammengesteckt, und ein Gürtel um die Taille dient dazu, sowohl das Kleid straff zu ziehen, als so viel davon, als etwa noch über die Körperlänge hinausgeht, etwas heraufzuziehen, resp. sonst das Gewand je nach Bedürfnis zu schürzen. In dieser Weise erscheinen z. B. die beiden Frauen auf dem Vasenbilde Abb. 220 (Art. »Baden«) links; oder die links sitzende Frau eines andern Vasenbildes, das im Art. »Morraspiel« abgebildet wird. Diese Form des Chitons unterscheidet sich also vom kurzen nur durch die Länge, nicht durch die Art des Tragens. — Häufiger aber erscheint auf den Bildwerken diejenige Form des Chitons, wobei die Länge desselben beträchtlich über die Körperlänge selbst hinausgeht. Man legte diesen so um, dafs die überschüssigen Stücke vom Hals ab über Brust und Rücken fielen; die doppelten Teile wurden an den zusammengelegten Stellen auf den Schultern befestigt. Diese Art der Tracht ergab sehr anmutige Motive, je nachdem man



418 Strafsenanzug. (Zu Seite 382.)

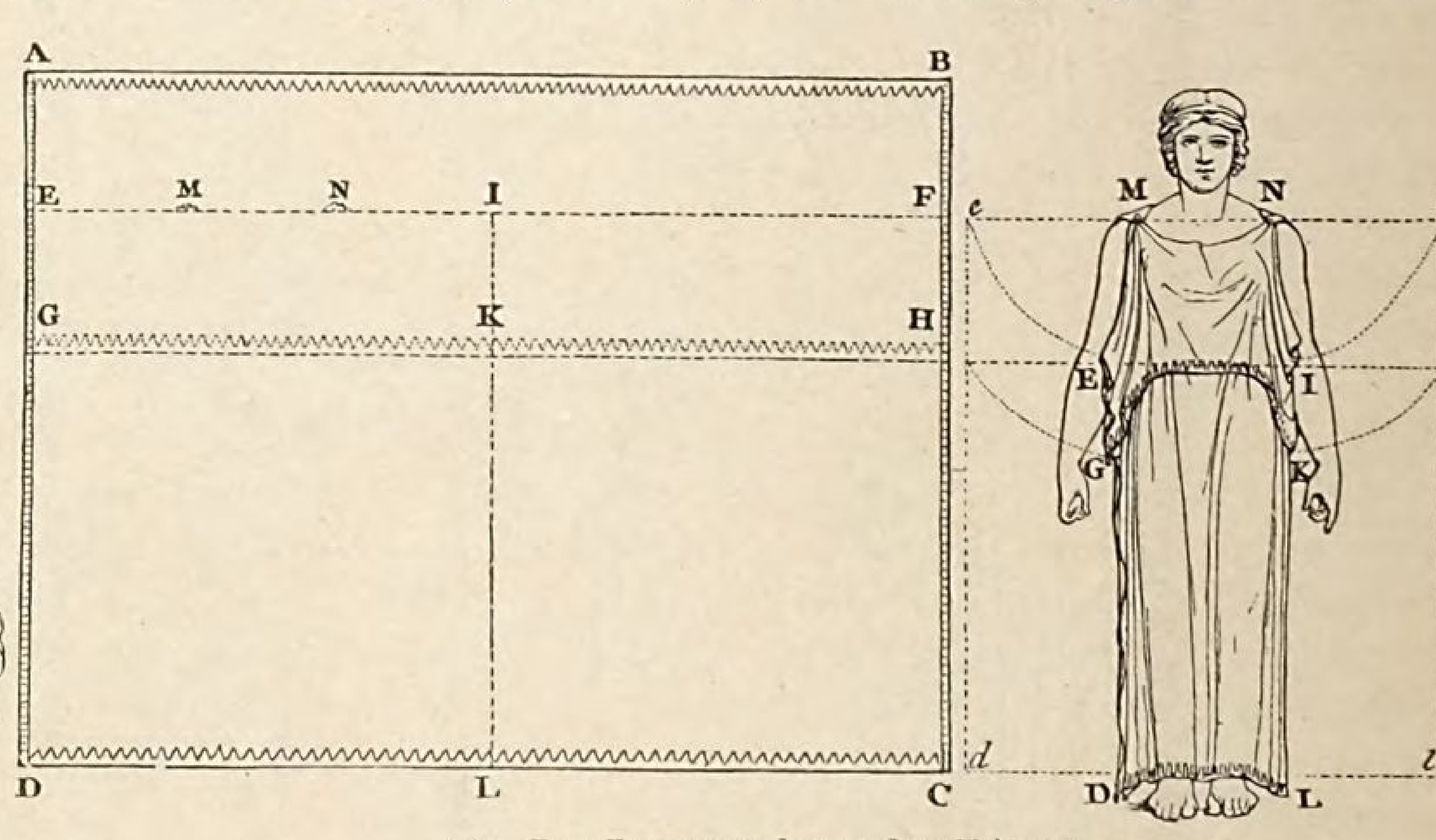
den über die Brust fallenden Teil mehr oder weniger tief herabhängen liefs. Der Chiton war dabei entweder, wie der der Männer, auf der einen Seite ganz offen, und wurde dann an diesem Schlitz durch Nadeln oder Spangen festgehalten; und so ist die Frau in Abb. 417, von einem Vasenbild nach Mon. Inst. vol. II,49), gekleidet (hier fehlen allerdings die den Schlitz an der Seite schliefsenden Spangen, sowie der Gürtel, weshalb die Tracht nicht als in der Öffentlichkeit

vorkommend, höchstens als Hauskostüm betrachtet werden darf); oder der Chiton wurde, wie es beim männlichen auch Brauch wurde, in seinem unteren Teile vom Gürtel abwärts zusammengenäht, so dafs nur die obere Hälfte der einen Seite, von der Achsel bis zur Hüfte, offen blieb; und hier pflegte der reiche Faltenwurf des Gewandes die Blöfse des Körpers zu verdecken. Für diese Art der Kleidung gibt die beste Erklärung die unter Fig. 418 abgebildete Bronzestatue des Museums zu Neapel (nach Mus. Borbon. II, 4), welche ein Mädchen vorstellt, das eben seinen Anzug vollendet. Der Chiton ist hier bereits durch den Gürtel festgehalten; die beiden zusammengelegten Enden sind auf der linken Schulter schon befestigt, auf der rechten ist das Mädchen eben im Begriff, sie zusammen zu nesteln. Da das Kleid vorläufig noch weit über die Füfse herabfällt und so das Mädchen beim Gehen hindern würde, in hübsch gelegten Falten über den Gürtel als Bausch (κόλπος) herabfallen. Das schönste Beispiel dieser Art, den Chiton zu tragen, geben uns die schönen Karyatiden vom Erechtheion (s. »Erechtheion«) und die Jungfrauen im Friese des Parthenon; hier ist namentlich zu beachten, wie geschmackvoll der untere Rand des Überwurfs den Falten des Bausches entspricht.

Die Mode hat dann noch anderweitige Veränderungen an dem Frauenchiton vorgenommen. So läfst sich an manchen Abbildungen erkennen, dafs der Brust und Rücken bedeckende Überwurf mit dem Chiton nicht aus einem Stück hergestellt, sondern ein besonders gearbeitetes Kleidungsstück ist; es ist wohl möglich, dafs, wenn der umgeschlagene Chiton διπλοῦς oder διπλοΐς, διπλόη, hiefs, man diesen eigens gearbeiteten Überschlag mit dem Namen διπλοΐδιον (Poll. VII, 49) bezeichnete, obgleich sich das nicht



Haartracht.



419 Das Zusammenlegen des Chitons.

so ist anzunehmen, dafs das überschüssige Stück dann weiterhin über den Gürtel hinaufgezogen werden soll. Verdeutlicht wird die Prozedur durch die (ebendaher entlehnte) Abb. 419. Das ganze Stück des Chitons ABCD wird zunächst so gefaltet, dafs der obere Teil ABEF umgelegt wird, demnach AB auf GH fällt. Dann wird derselbe in der Linie IKL gefaltet, dergestalt, dafs das Stück EDIL zur Bekleidung der vorderen Hälfte des Körpers dient. An den Punkten MN werden die doppelt liegenden Blätter zusammengeheftet; infolgedessen fallen die Enden dieser Blätter zu beiden Seiten etwas tiefer nach den Hüften zu herab, so dafs die Endzipfel EI, wie die kleine Skizze zeigt, ungefähr in die Gegend der Taille fallen, die unteren Endzipfel GK etwas tiefer.

Bei besonderer Länge des Stoffes genügte jedoch dies Arrangement noch nicht, um das Gewand mit der Körperlänge in Übereinstimmung zu bringen; dann zog man vom Kleide so viel über den um die Hüften gelegten Gürtel herauf, dafs dasselbe blofs bis an die Füfse reichte, und liefs das Heraufgezogene mit Sicherheit ausmachen läfst. Anderseits zog man bisweilen die zusammengelegten Ränder des Überschlags so weit über den Arm, dafs sie wie Ärmel erschienen und wie auf der Schulter so auch am Oberarm durch Knöpfe oder Agraffen festgehalten wurden; oder man nähte auch wirkliche Ärmel an den Chiton an, was natürlich zur Voraussetzung hatte, dafs auch die übrigen Teile des Chitons genäht waren. In äufserst anmutiger Weise zeigen den ärmelartig arrangierten Oberteil des Chitons die sog. Tauschwestern (oder Moiren) vom Ostgiebel des Parthenon (s. »Parthenon«), wo allerdings der Überwurf fehlt. Ärmelchiton mit besonderem Überwurf zeigen z. B. die drei Chariten vom borghesischen Zwölfgötteraltar (abgebildet unter »Zwölfgötter«), wo man deutlich erkennt, dafs der Überwurf nicht mit dem übrigen Gewand aus einem Stücke besteht. Eigentümliche lange Ärmel, welche sehr weit und bauschig sind, dagegen nach unten zu sich verengen und eng an den Arm anschliefsen, zeigen die Frauen auf dem altertümlichen Grabrelief der Villa Alban

(sog. kinderpflegende Göttin), Abb. 420, nach Photographie; ähnlich findet man sie auf den Reliefs des Harpyienmonuments von Xanthos. — Über das Tragen des Chitons in Verbindung mit anderweitigen Kleidungsstücken wird unter »Kleidung« im Zusammenhang gehandelt werden.

Vgl. Hermann, Griech. Privataltert. S. 172 und 185. Becker-Göll, Charikles III, 203 ff. und 220 ff. Weiſs, Kostümkunde I, 709 ff. [Bl]

Chlamys. Die χλαμύς war ursprünglich eine in Nordgriechenland (Thessalien und Makedonien) übliche Kriegertracht, ein kurzer, über Unterkleid oder Panzer getragener Mantel, dessen dem Oval sich nähernde Form am besten Plut. Alexand. 26 beschreibt, wo er den Umriſs von Alexandria mit dem Schnitt der Chlamys vergleicht: κυκλοτερῆ κόλπον ἦγον, οὗ τὴν ἐντὸς περιφέρειαν εὐθεῖαι βάσεις ὥσπερ ἀπὸ κρασπέδων εἰς σχῆμα χλαμύδος ὑπελάμβανον ἐξ ἴσου συνάγουσαι τὸ μέγεθος. Dies Kleidungsstück wurde schon früh (die älteste Erwähnung findet sich bei der Sappho, Poll. X, 124) im eigentlichen Hellas gebräuchlich und zwar als Tracht der Epheben und als Reitermantel. Die Knaben, welche bis zum Eintritt in das Ephebenalter das Himation trugen, nahmen mit dem Jünglingsalter und für den damit verbundenen Kriegsdienst die Chlamys an, welche auf der Brust oder auf der rechten Schulter durch einen Knopf oder Spange zusammengehalten wurde; die herabhängenden Zipfel, die durch kleine Blei- oder Thongewichtchen beschwert wurden, hieſsen πτερά oder πτέρυγες; meist gehört zu dieser Tracht auch der gleichfalls thessalische Hut, der πέτασος (s. »Kopfbedeckungen«). Als Beispiel vergleiche man die reitenden Jünglinge vom Parthenonfriese (s. »Parthenon«) oder das nach Tischbein I, 14 hier (Abb. 421 auf Taf. V) abgebildete Vasenbild. Vgl. Becker-Göll, Charikles III, 219. [Bl]



420 Grabstein einer Mutter.

Chor. [1])

a) Im attischen Drama.

Die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Wortes χορός ist »umgrenzter Tanzplatz«. Sodann bezeichnet das Wort ganz allgemein den auf einem solchen Platze aufgeführten Tanz oder Reigen, sowie die Gesamtheit der an dem Reigen beteiligten Personen [2]). Im besonderen aber bezieht sich χορός auf jenen Reigen, welcher bei Götterfesten unter Gesang und musikalischer Begleitung um das auf dem Altare brennende Opfer getanzt wurde. Dieser Reigen ist im griechischen Kultus ein ganz besonders hervortretendes Moment: in ihn legte der plastische Trieb des Volkes den ganzen Ausdruck der jeweiligen religiösen Stimmung [3]) und die in ihm vollzogene Vereinigung dreier Künste, der Poesie, Musik und Orchestik, hatte Vorführungen zur Folge, welche, sei es in höherem oder geringerem Grade, mimischen Charakter trugen. Dahin gehören die lyrischen Chöre von Männern oder Knaben, Pyrrhichisten, kyklischen Tänzern, Flötenspielern, namentlich aber die dithyrambischen

[1]) Die in diesem Artikel mehrfach citierten Abbildungen 422, 423 und 424 befinden sich auf Tafel V.

[2]) χορὸς καὶ οἱ χορευταὶ καὶ ὁ τόπος, ἐν ᾧ τὸ σύστημα τῶν χορευτῶν. Suid. s. v.

[3]) K. F. Hermann, Lehrb. d. griech. Antiq. II², 171 ff.

Chöre. Kein Kultus nämlich ging in dieser Richtung weiter als der Dionysische. In demselben sind von Anfang an zwei Bestandteile zu unterscheiden: der eigentlich religiöse und der mehr weltliche. Den Kern des ersteren bildete der διθύραμβος, d. h. das Preislied auf Dionysos, welches die Geschichte des Gottes behandelte. Es wurde von einem Chore vorgetragen, welcher einen Vorsänger (ἐξάρχων) zum Leiter hatte und unter Flötenschall mit lebhaften Tanzbewegungen den Altar des Gottes umkreiste[4]). Die Mitglieder dieses Chors vermummten sich dem Gotte zu Ehren als Satyrn, welche in dem Bacchischen Thiasos eine hervorragende Stelle einnehmen[5]), und da die letzteren volkstümlich τράγοι, d. i. Böcke, genannt wurden[6]), so hiefs dieser Chor τραγικὸς χορὸς und sein Gesang τραγῳδία, d. i. Gesang der Böcke. Diese τραγῳδία ist also identisch mit dem oben erwähnten διθύραμβος, und aus ihm, der älteren und ländlichen, nicht aus der durch Arion ausgebildeten städtischen, Form des Dithyrambos ist, wie unter »Tragödie« noch eingehender erörtert werden wird, die attische Tragödie hervorgegangen[7]), deren charakteristische Grundlage der τραγικὸς χορὸς blieb, der selbst dann seinen Namen beibehielt, als er nicht mehr Satyrn vorstellte.

Der aus der Tragödie ausgeschiedene Satyrnchor aber führte zur Schaffung eines eignen Satyrdramas (s. Art.) und hiefs in demselben nunmehr σατυρικὸς χορός.

Endlich ist auch die attische Komödie (s. Art.) aus dem Chore hervorgegangen. Einen wesentlichen Bestandteil der Dionysischen Festfeier bildete nämlich auch der Phalloskult. Er trat namentlich in den Vordergrund bei dem κῶμος, dem lustigen Aufzug, welcher dem Dionysos zu Ehren auf Wegen und Stegen abgehalten wurde. Die Teilnehmer an diesem Aufzuge bildeten einen Chor, der ingleichen unter Leitung eines Vorsängers phallische Lieder (φαλλικὰ) vortrug, die, weil sie bei oder von dem κῶμος (Schwarm) gesungen wurden, auch κωμῳδία hiefsen[8]), während der Chor selbst κωμικὸς χορὸς genannt wurde. Diese Choreuten waren samt ihrem Führer ebenfalls vermummt und hatten insbesondere das Gesicht mit Hefe (τρύξ) bestrichen, weshalb sie auch als τρυγικὸς oder τρυγῳδικὸς χορὸς und ihre Lieder als τρυγῳδία bezeichnet wurden[9]). Diese κωμῳδία oder τρυγῳδία ist der Anfang der alten attischen Komödie[10]).

Über die Bestimmung und das Wesen der dramatischen Chöre — die Besprechung der lyrischen gehört teils in das Gebiet der Musik, teils in das der Orchestik — wird gelegentlich der Behandlung der einzelnen Dramengattungen geredet werden: hier wird nur die äufserliche, antiquarische Seite in Betracht kommen.

1. Zahl der Choreuten. Aus wie viel Personen der Chor in dem älteren und ländlichen Dithyrambos, der Quelle der Tragödie, bestand, ist nicht überliefert; denn die Zahl 50 (Schneider, Das att. Theaterw. S. 116, A. 142) bezieht sich auf die jüngere und städtische Form des Dithyrambos. Es ist daher gewifs nicht richtig, dafs der Chor der Tragödie, wie Pollux IV, 110 behauptet, bis zur Aufführung der Eumeniden des Aischylos 50 Personen gezählt habe. Dagegen wird jetzt allgemein der Angabe des Suidas[11]) zugestimmt, der Chor der Tragödie sei zuerst 12 Mann stark gewesen und sodann von Sophokles auf 15 erhöht worden. Ob aber auch Aischylos noch, wie das Scholion zu Aristoph. Ri. 586 für den Agamemnon und dasjenige zu Aischyl. Eum. 585 für die Eumeniden angibt, diese Neuerung angenommen, ob anderseits Sophokles auch noch die Zwölfzahl verwendet habe, das ist noch eine strittige Frage. Wecklein entscheidet sich in seinen Studien zu Euripides (Jahrb. f. klass. Philol. Suppl. VII, 432 ff.; vgl. auch Zeitschr. f. d. Gymn.-W. Jahrg. XXXII S. 477) für die Zwölfzahl in allen Stücken des Aischylos, R. Arnoldt (Der Chor im Agamemnon des Aeschylos, bes. S. 65 ff.) vertritt mit G. Hermann die Tradition.

Bei Sophokles wird mehrfach (insbesondere von Muff, Die chorische Technik des Sophokles S. 52, 73 ff., 77 ff.) für das älteste der uns erhaltenen Stücke, den Aias, die Zahl 12 statuiert.

Sicher ist die Zahl 12 z. B. in Aischylos' Persern (Muff, De choro Persarum fabulae Aeschyleae p. 16

4) *comoedia fere vetus ut ipsa quoque tragoedia simplex carmen ... fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spatiatus nunc consistens nunc revolvens gyros cum tibicine concinebat. Euanth. et Donat. comm. de com.* p. 4 (Reiffersch.) — τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν. Diog. Laert. III, 56.

5) οἱ συγχορευταὶ Διονύσου Σάτυροι ἦσαν. Aelian. var. hist. III, 40.

6) τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ Σατύρων συνίσταντο, οὓς ἐκάλουν τράγους. Etym. M. p. 764, 5.

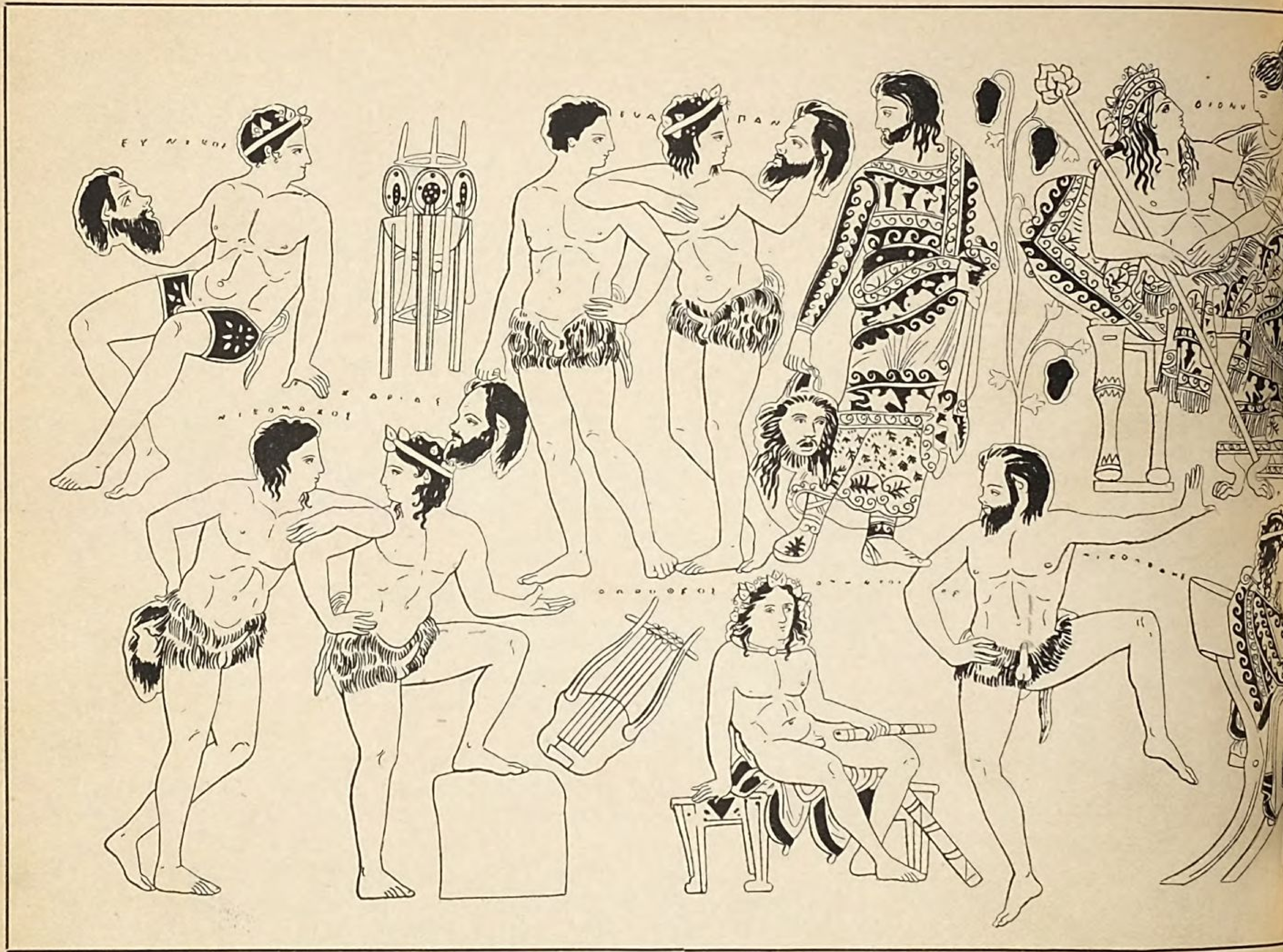
7) γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς (sc. τῆς τραγῳδίας) καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ... ἔτι δὲ ... διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη (sc. ἡ τραγῳδία) Aristot. Poet. 4.

8) κωμῳδίαν αὐτὴν καλοῦσιν, ἐπεὶ ἐν ταῖς ὁδοῖς ἐκώμαζον. τὴν αὐτὴν δὲ καὶ τρυγῳδίαν φασὶ ... ὅτι μήπω προσωπείων ηὑρημένων τρυγὶ διαχρίοντες τὰ πρόσωπα ὑπεκρίνοντο. Proleg. de com. III, 6 (Dübner).

9) s. Anm. 8.

10) s. Anm. 7.

11) s. v. Σοφοκλῆς· καὶ πρῶτος τὸν χορὸν ἐκ ιέ εἰσήγαγε νέων, πρότερον ιβ' εἰσιόντων.



422 Der Chor im Satyrspiel als Umgebung



423

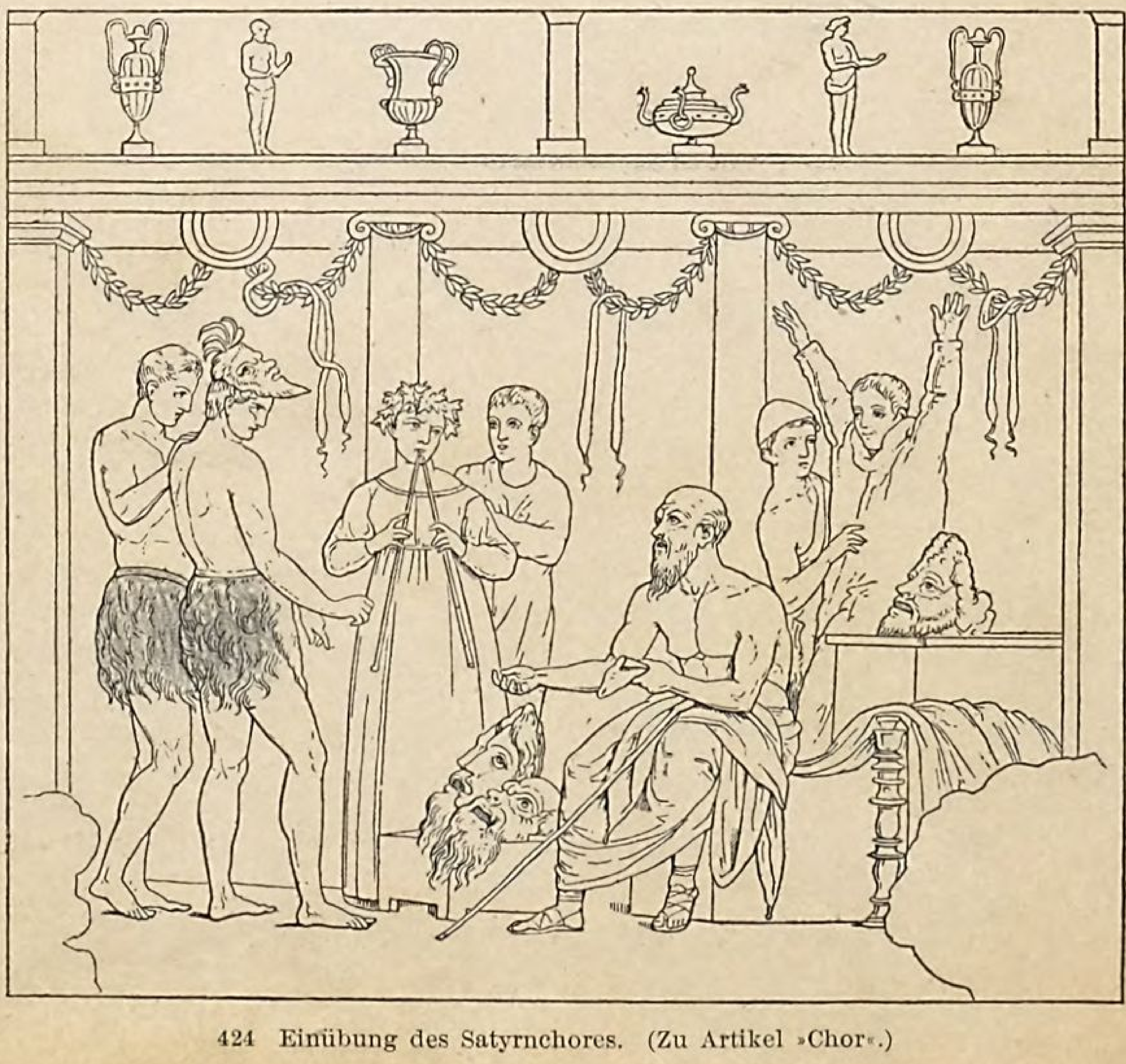
421 Athenische Trachten. (Zu Seite 383.)



nysos und der Ariadne. (Zu Artikel »Chor«.)



g des tragischen Chores. (Zu Artikel »Chor«.)



424 Einübung des Satyrnchores. (Zu Artikel »Chor«.)

sqq.) und Sieben (Muff, Der Chor in den Sieben des Aischylos S. 1 f.).

Der Chor des Satyrdramas umfafste die gleiche Zahl wie der tragische[12]), also zuerst 12, späterhin — wie im Kyklops des Euripides — 15. Die Zahl 12 will Wieseler, Satyrspiel S. 41 f. in der auf Taf. V Abb. 422 gegebenen Darstellung finden.

Der Chor der alten Komödie zählte 24 Personen[13]).

Ausser dem Hauptchor trat bisweilen auch noch ein Nebenchor (παραχορήγημα) auf; so der der Areopagiten in des Aischylos Eumeniden (Sommerbrodt, De Aeschyli re scen. II p. LXI), der der Lakoner in des Aristophanes Lysistrate (R. Arnoldt, Die Chorpartien bei Aristoph. S. 169 f.; Muff, Über d. Vortr. d. chor. Partien bei Aristoph. S. 107 ff.).

2. Standort des Chors. Der Chor zog bei den Aufführungen regelmäfsig in die Orchestra (s. »Theatergebäude«) ein und verblieb in derselben[14]) auf dem für ihn daselbst errichteten Holzgerüste (s. »Theatervorstellungen«). Doch betrat er ausnahmsweise, sei es gleich von vornherein oder erst späterhin, auch die Bühne[15]). So erscheint der Chor im Orestes des Euripides (V. 140) zuvörderst auf der Bühne und begibt sich erst von da (mit V. 142 oder vielleicht erst nach der dritten Aufforderung der Elektra V. 181 ff.) in die Orchestra. Bei Aischylos besteigt der Chor, nachdem er in der Orchestra aufgetreten ist, z. B. in den Schutzflehenden (V. 189), bei Sophokles im Oidipus auf Kolonos (V. 856 ff.) die Bühne. Im Prometheus des Aischylos erscheint der Chor der Okeaniden zuerst auf Flügelwagen, die ober der Bühne schweben, und steigt sodann mit V. 283 in die Orchestra hinab (Schol. ad v. 128, 135, 284). In der Lysistrata des Aristophanes tritt (V. 21) die eine Hälfte des Chors auf der Bühne auf, während die andere durch die Orchestra herankommt[16]).

12) τὴν δὲ τραγῳδίαν καὶ τοὺς σατύρους ἐπίσης μὲν ἔχειν χορευτὰς ια′ (statt ια′ vermutet Schneider, d. att. Theaterw. S. 118 ιδ′; in beiden Fällen ist der Chorführer nicht mitgerechnet). Tzetz. Proleg. in Lycophr. 254 (Müller).

13) ὁ δὲ κωμικὸς χορὸς τέτταρες καὶ εἴκοσιν ἦσαν οἱ χορευταί. Poll. IV, 109.

14) ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ (ἴδιον) Poll. IV, 123.

15) s. hierüber Wecklein, Studien z. d. Fröschen des Aristoph. S. 7 ff.

16) νῦν ἐστιν ἡμιχόριον τὸ λέγον ἐκ γυναικῶν εἰσερχομένων ἄνωθεν, ἵνα καὶ τὸ ὕδωρ αὐτῶν καταχέωσιν ἄνωθεν. τὸ δὲ ἄλλο ἡμιχόριον ἐξ ἀνδρῶν κάτωθεν ἐπερχομένων ταῖς ἐν τῇ ἀκροπόλει εἰς πολιορκίαν. Schol. ad Aristoph. Lys. 321; s. auch Muff, Über d. Vortrag der chor. Partien bei Aristoph. S. 101, 157[1]) f.

3. Aufstellung, Bewegungen und Teilung der Chöre. Die Grundform der Aufstellung des dramatischen Chors war im Gegensatz zu dem kreisrunden kyklischen Chor (s. Sommerbrodt, Scaenica S. 285 f.) viereckig: τετράγωνον σχῆμα[17]). So machte er den Eindruck einer Schar von Kriegern (s. Schneider a. a. O. S. 195) und manche der im folgenden zu erwähnenden Bezeichnungen kongruieren daher mit militärischen. Das erste Auftreten des Chors hiefs πάροδος, sein Verweilen auf seinem Standorte στάσις, sein Abgang während des Stückes μετάστασις, sein Wiederauftreten während des Stückes ἐπιπάροδος, sein endgültiger Abzug ἄφοδος[18]). Dieser viereckige Chor formierte sich bei seinem Einzuge entweder nach Gliedern (κατὰ στοίχους) oder nach Rotten (κατὰ ζυγά)[19]). Für die Aufstellung und Benennung dieser Glieder und Rotten sowohl als auch der einzelnen Choreuten ist mafsgebend die Rücksicht auf die Zuschauer (s. Schultze, De chori Graecorum tragici habitu externo p. 42), sowie der Umstand, dafs der Chor gewöhnlich in Gliedern (κατὰ στοίχους) und dem Publikum zur Rechten auftrat. Demgemäfs ergeben sich folgende Figuren:

1. στοῖχοι

a) 3 à 4 Mann für den tragischen und satyrischen Chor zu 12 Personen:

Bühne

←	←	←	←	9	10	11	12
←	←	←	←	5	6	7	8
←	←⊙	←	←	1	2	3	4

Zuschauerraum

17) τραγικῶν δὲ καὶ σατυρικῶν καὶ κωμικῶν ποιητῶν κοινὸν μὲν τὸ τετραγώνως ἔχειν ἱστάμενον τὸν χορόν. Tzetz. Proleg. in Lycophr. p. 254 (Müller). — τετράγωνον εἶχον οἱ χοροὶ σχῆμα. Etym. M. p. 764, 5 s. v. τραγῳδία.

18) καὶ ἡ μὲν εἴσοδος τοῦ χοροῦ πάροδος καλεῖται, ἡ δὲ κατὰ χρείαν ἔξοδος ὡς πάλιν εἰσιόντων μετάστασις, ἡ δὲ μετὰ ταύτην εἴσοδος ἐπιπάροδος, ἡ δὲ τελευταία ἔξοδος ἄφοδος. Poll. IV, 108. — Ἐπιπάροδος, nach vorausgegangener μετάστασις, z. B. bei Aeschyl. Eum. 307 sqq., Soph. Ai. 866 sqq., Eur. Alc. 872 sqq.

19) μέρη δὲ χοροῦ στοῖχος καὶ ζυγὸν καὶ τραγικοῦ μὲν χοροῦ ζυγὰ πέντε ἐκ τριῶν καὶ στοῖχοι τρεῖς ἐκ πέντε· πεντεκαίδεκα γὰρ ἦσαν ὁ χορός· καὶ κατὰ τρεῖς μὲν εἰσῄεσαν, εἰ κατὰ ζυγὰ γένοιτο ἡ πάροδος· εἰ δὲ κατὰ στοίχους, ἀνὰ πέντε εἰσῄεσαν. ἔσθ’ ὅτε δὲ καὶ καθ’ ἕνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον· ὁ δὲ κωμικὸς χορὸς τέτταρες καὶ εἴκοσιν ἦσαν οἱ χορευταί, ζυγὰ ἕξ, ἕκαστον δὲ ζυγὸν ἐκ τεττάρων, στοῖχοι δὲ τέτταρες, ἓξ ἄνδρας ἔχων ἕκαστος στοῖχος. Poll. IV, 108 sqq.

b) 3 à 5 Mann für den tragischen und satyrischen Chor zu 15 Personen:

Bühne

←	←	←	←	←	11	12	13	14	15
←	←	←	←	←	6	7	8	9	10
←	-⊖-	←⊙	-⊖-	←	1	2	3	4	5

Zuschauerraum

c) 4 à 6 Mann für den komischen Chor:

Bühne

←	←	←	←	←	←	19	20	21	22	23	24
←	←	←	←	←	←	13	14	15	16	17	18
←	←	←	←	←	←	7	8	9	10	11	12
←	←	←⊙	←	←	←	1	2	3	4	5	6

Zuschauerraum

2. ζυγά

a) 4 à 3 Mann für den tragischen und satyrischen Chor zu 12 Personen:

Bühne

←	←	←	10	11	12
←	←	←	7	8	9
←	←	←	4	5	6
←	←⊙	←	1	2	3

Zuschauerraum

b) 5 à 3 Mann für den tragischen und satyrischen Chor zu 15 Personen:

Bühne

←	←	←	13	14	15
←	←	←	10	11	12
←	←	←	7	8	9
←	←	←	4	5	6
-⊖-	←⊙	-⊖-	1	2	3

Zuschauerraum

c) 6 à 4 Mann für den komischen Chor:

Bühne

←	←	←	←	21	22	23	24
←	←	←	←	17	18	19	20
←	←	←	←	13	14	15	16
←	←	←	←	9	10	11	12
←	←	←	←	5	6	7	8
←	←⊙	←	←	1	2	3	4

Zuschauerraum

Die dem Zuschauerraume nächste Reihe war demnach die linke oder erste Seite des ganzen Vierecks. Darauf beziehen sich die Ausdrücke ἀριστεροστάτης (oder πρωτοστάτης Themist. orat. XIII, 175 B), δευτεροστάτης, δεξιοστάτης oder τριτοστάτης bei Poll. IV, 106; II, 161. Während der mittlere oder zweite Stoichos, dessen Leute wegen der Stellung in der Gasse (λαύρα) zwischen dem 1. und 2. Stoichos auch λαυροστάται hiefsen, eben wegen dieser gedeckten Stellung als ὑποκόλπιον τοῦ χοροῦ bezeichnet und von den unbedeutendsten Choreuten gebildet wurde[20]), war der linke Stoichos, weil er den Blicken des Publikums am meisten ausgesetzt war, auch der ehrenvollste: in ihm befanden sich die schönsten und tüchtigsten Choreuten[21]). darunter derjenige, der den Chor während der Aufführung leitete: der Chorführer, κορυφαῖος[22]), auch ἡγεμὼν τοῦ χοροῦ, χοροστάτης, χοροδέκτης, χορολέκτης, ἄρχων χοροῦ, ἐξάρχων und ἔξαρχος, und in früherer Zeit wenigstens auch χορηγὸς genannt (s. darüber Schultze l. l. p. 44 sqq. und Muff, D. chor. Techn. d. Soph. S. 7 ff.). Sein Platz ist in den obigen Figuren mit ←⊙ bezeichnet. Bei dem Chor von 15 Personen nahm er in der linken Reihe den Mittelplatz ein, welch letzterer bei der Aufstellung dieses Chors in στοῖχοι zugleich der dritte Platz war: daher die Bezeichnung μέσος oder τρίτος ἀριστεροῦ[23]). Der bei der Frontstellung des Fünfzehnerchors dem Chorführer zur Rechten befindliche Choreut hiefs ebenso wie des Chorführers linker Nebenmann παραστάτης[24]); die beiden sind in den Figuren mit -⊖- bezeichnet. Endlich hiefsen die 6 Flügelmänner der 3 Stoichoi des Fünfzehnerchors (1, 6, 11 und 5, 10, 15 in Fig. 1b) ψιλεῖς oder κρασπεδῖται[25]).

Der Einzug des Chors κατὰ ζυγὰ war sehr selten: für Aristophanes hat ihn R. Arnoldt (Die Chorp. b. Aristoph. S. 35, 185) in den Acharnen und Fröschen angenommen.

Die vierte und ungewöhnlichste Art des Einzugs war καθ' ἕνα oder σποράδην: hier trat der Chor nicht in geschlossenen Reihen auf, sondern nach und nach in einzelnen Abteilungen, oder Mann für Mann, z. B. in des Aischylos Eumeniden[26]) und in des Sophokles Oedipus auf Kolonos (V. 117 ff.).

[20]) λαυροστάται· μέσοι τοῦ χοροῦ· οἱονεὶ γὰρ ἐν στενωπῷ εἰσί· φαυλότεροι δὲ οὗτοι. Phot. s. v. — ὑποκόλπιον τοῦ χοροῦ· τῆς στάσεως χῶραι αἱ ἄτιμοι Phot. s. v.

[21]) ὅτε γὰρ εἰσῄεσαν οἱ χοροὶ πλαγίως βαδίζοντες, . . . εἶχον τοὺς θεατὰς ἐν ἀριστερᾷ αὐτῶν, καὶ οἱ πρῶτοι τοῦ χοροῦ ἀριστερὸν ἐπεῖχον . . . εἶτα ἐπειδὴ ἐν μὲν χοροῖς τὸ εὐώνυμον τιμιώτερον κτἑ. Schol. ad Aristid. p. 535, 18 sqq. (Dindorf).

[22]) κορυφαῖος· ὁ πρῶτος τῶν χορευτῶν. Suid. s. v.

[23]) τρίτος ἀριστεροῦ· ἐν τοῖς τραγικοῖς χοροῖς . . . συνέβαινεν οὖν τὸν μέσον τοῦ ἀριστεροῦ στοίχου τὴν ἐντιμοτάτην καὶ τὴν οἷον τοῦ πρωτοστάτου χώραν ἐπέχειν καὶ στάσιν. Phot. s. v.

[24]) ἀνάγκη μὴ μίαν εἶναι τὴν τῶν πολιτῶν πάντων ἀρετήν, ὥσπερ οὐδὲ τῶν χορευτῶν κορυφαίου καὶ παραστάτου. Aristot. de rep. III, 4.

[25]) ψιλεῖς· οἱ ὕστατοι χορεύοντες. Hesych. s. v. — ὥσπερ χοροῦ τοῦ συμποσίου τὸν κρασπεδίτην τῷ κορυφαίῳ συνήκοον ἔχοντος. Plut. quaest. symp. V, 5 coll. Xen. Hell. III, 2, 16 τοὺς δὲ πελταστὰς ἐπὶ τὰ κράσπεδα ἑκατέρωθεν καθίστασθαι.

[26]) s. Anm. 18 und vit. Aeschyli: τινὲς δέ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλῆξαι τὸν δῆμον κτἑ.

Auf seinem Standorte angelangt wandte der Chor, wenn er mit den Schauspielern verhandelte, der Bühne, wenn diese leer war, dem Publikum das Gesicht zu[27]). Der Chorführer stand in ersterem Falle am wahrscheinlichsten, wie G. Hermann Opusc. VI, 2, 143 ff. angenommen hat, stets zunächst der Bühne. Für die Komödie freilich lassen ihn R. Arnoldt a. a. O. S. 187 und Muff a. a. O. S. 9 mit O. Müller auf der den Zuschauern zugekehrten Seite verbleiben.

Die einfachsten Bewegungen des Chors auf seinem Standorte waren στροφή und ἀντιστροφή. Die erstere ist eine Wendung des Gesamtchors von rechts nach links, die letztere die entsprechende Gegenwendung. Diese Evolution wurde sodann durch eine Aufstellung in der Mitte des Tanzplatzes abgeschlossen[28]).

Aber der Chor löste sich auch in gröfsere oder kleinere Teile auf, am häufigsten in Halbchöre (ἡμιχόρια)[29]), die sich einander gegenüber aufstellten (ἀντίπροσωπος τάξις; s. Christ a. a. O. S. 168; R. Arnoldt a. a. O. S. 189) und von je einem Führer ἡγεμών (-⊖-) geleitet wurden. Bei dem Zwölferchor wie bei dem komischen Chor war der Koryphaios (↤⊙) zugleich der Führer des einen Halbchores; bei dem Fünfzehnerchor hatten die beiden Parastaten die Leitung der Halbchöre, während der Koryphaios selbst unbeteiligt blieb und höchstens das Ganze überwachte. Es ergeben sich demnach folgende Möglichkeiten der Aufstellung (s. Christ a. a. O. S. 201):

Fig. 1.



Fig. 2a.



Fig. 2b.

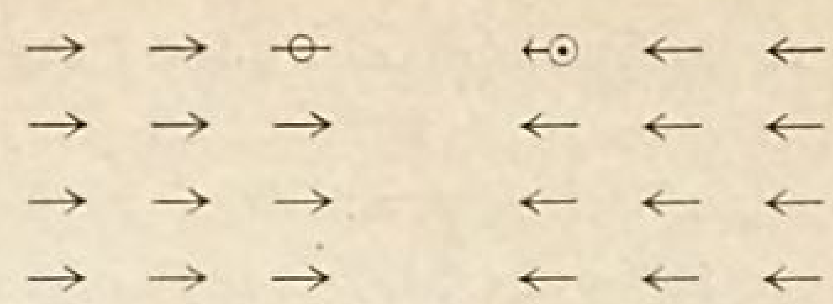


Fig. 3a.

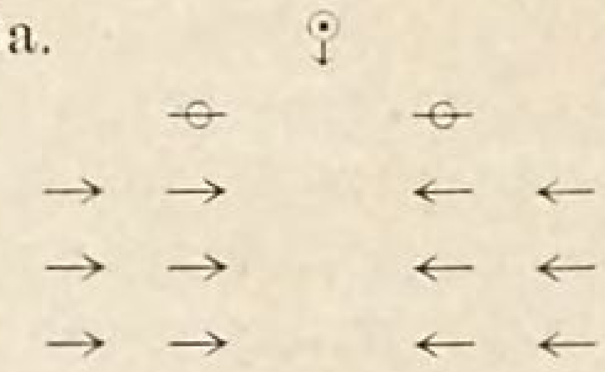


Fig. 3b.

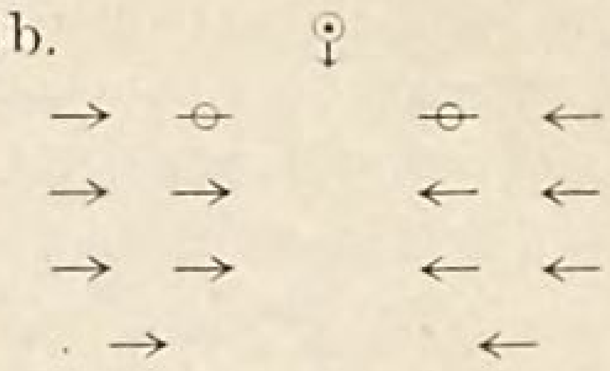


Fig. 3c.



Von den letzten drei Figuren war die erste (3a) sicherlich die gewöhnliche.

4. Vorträge des Chors. Unter den Vorträgen des Chors stehen in erster Linie die eigentlichen Gesänge: χορικὰ μέλη, χορικὰ ᾄσματα, auch blofs χορικὰ oder χοροί, in den Handschriften mit ΧΟΡ. bezeichnet. Sie hingen ursprünglich aufs engste mit den Bewegungen, bezw. dem Standorte des Chors zusammen und haben daher auch ihre Namen. Es sollen hier jedoch nur die den drei Dramengattungen gemeinsamen Arten erwähnt werden — von den übrigen wird bei Besprechung der Dramengattungen selbst die Rede sein — so die πάροδος, das Einzugslied, die στάσιμα, die Lieder, welche der Chor auf seinem Standorte (ἐν στάσει) verweilend vorträgt, die ἔξοδος (später ἄφοδος), das Abzugslied (s. Wecklein, Studien zur scenischen Archäologie in Philol. XXXI, 462 f.). So bezeichnet auch στροφή ursprünglich den bei der unter 3. erwähnten Wendung, ἀντιστροφή den bei der Gegenwendung vorgetragenen Liedabschnitt. Die Namen blieben, auch wenn der Begriff sich erweitert hatte. Aufser den eigentlichen Chorgesängen hatte der Chor auch noch Wechselgesänge (ἀμοιβαῖα, κόμμοι), sowie den Dialog mit der Bühne durchzuführen. Der Chor beteiligte sich nach dieser dreifachen Richtung hin entweder in seiner Gesamtheit oder in einzelnen Abteilungen (Halbchören[30]), Stoichoi, Zyga), ja auch in einzelnen Personen[31]), insbesondere waren

[27]) καὶ ὅτε μὲν πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς διελέγετο (ὁ χορὸς) πρὸς τὴν σκηνὴν ἀφέωρα, ὅτε δὲ ἀπελθόντων τῶν ὑποκριτῶν τοὺς ἀναπαίστους διεξῄει πρὸς τὸν δῆμον ἀπεστρέφετο. Proleg. d. com. VII, 2 sqq. (Dübner).

[28]) ἰστέον δέ, ὅτι τὴν μὲν στροφὴν κινούμενοι πρὸς τὰ δεξιὰ οἱ χορευταὶ ᾖδον, τὴν δὲ ἀντιστροφὴν πρὸς τὰ ἀριστερά, τὴν δὲ ἐπῳδὸν ἱστάμενοι ᾖδον. Schol. ad Eur. Hec. 647. — (Christ, Teilung des Chors im att. Drama, in Abh. d. kgl. bayer. Akad. d. Wissensch. Kl. I Bd. XIV Abt. II S. 198 ff.; R. Arnoldt a. a. O. S. 191.)

[29]) καὶ ἡμιχόριον δὲ καὶ διχορία καὶ ἀντιχόρια. ἔοικε δὲ ταὐτὸν εἶναι ταυτὶ τὰ τρία ὀνόματα· ὁπόταν γὰρ ὁ χορὸς εἰς δύο μέρη τμηθῇ, τὸ μὲν πρᾶγμα καλεῖται διχορία, ἑκατέρα δὲ ἡ μοῖρα ἡμιχόριον, ἃ δ' ἀντᾴδουσιν, ἀντιχόρια. Poll. IV, 107.

[30]) s. Anm. 28; in den Handschriften öfter, aber nicht immer, mit 'ΗΜ. oder 'ΗΜΙΧΟΡ. bezeichnet.

[31]) πεντεκαίδεκα εἰσὶν οἱ τοῦ τραγικοῦ χοροῦ ὑποκριταὶ καὶ ἕκαστος αὐτῶν δίστιχον γνώμην λέγει

die beiden Parastaten und in erster Linie der Koryphaios die Vertreter des ganzen Chors und hatten Solopartien zu übernehmen; den Dialog mit der Bühne besorgte fast ausschliefslich der Koryphaios[32]). Die Chorpartien öfter, als dies in den Handschriften der Fall ist, unter einzelne Gruppen oder einzelne Choreuten zu verteilen, nötigt nicht nur ihr Inhalt (Anreden, Aufforderungen, Fragen und Antworten, Wiederholungen und Variationen derselben Gedanken und Gefühlsausdrücke, unvermittelte Gedankensprünge und entgegengesetzte Anschauungen), sondern auch ihre metrische Form (s. Christ, Teilung u. s. w. S. 160 f.). Manchmal hatte auch ein Choreut statt eines vierten Schauspielers zu singen (παρασκήνιον)[33]).

Die Vortragsweise des Chors umfafste sämtliche 3 Arten des dramatischen Vortrags[34]) überhaupt: den eigentlichen Gesang μέλος, den melodramatischen Vortrag παρακαταλογή und die einfache Deklamation καταλογή: es ist nicht unwahrscheinlich behauptet worden, dafs im ganzen und grofsen der mehrstimmige Chorgesang mit dem μέλος, der Vortrag einzelner Choreuten mit der παρακαταλογή, der Dialog des Chorführers mit der καταλογή zusammenfalle (Wecklein, Zeitschr. f. d. Gymnasialw. XXXII, 491).

Die eigentlichen Gesangsvorträge des Chors waren gleichwie die melodramatischen mit Bewegungen, erstere meistens mit förmlichem Tanz (ὄρχησις) verbunden[35]). Ganz besonders trat der Tanz in den Vordergrund bei den sog. ὑπορχήματα, Tanzliedern mit ungewöhnlich schnellem Rhythmus und lebendiger Mimik; solche kamen namentlich in dem Satyrdrama und der Komödie vor[36]); doch finden sie sich auch in der Tragödie z. B. Soph. Ai. 692 sqq.; Ant. 1115 sqq.

Der dramatische Tanz zerfiel in drei Arten: die ἐμμέλεια für die Tragödie, die σίκιννις für das Satyrdrama und den κόρδαξ für die Komödie; über den Charakter dieser Tänze wird unter »Orchestik« gehandelt werden. Die Chöre führten je nach der Dramengattung die eine oder die andere Art des Tanzes aus; ein tanzender Choreut des Satyrdramas findet sich in der unteren Reihe auf Abb. 422. Um dem Chor seine Evolutionen zu erleichtern, waren auf dem Tanzgerüste die Stellen, wohin er in seiner Gesamtheit oder in einzelnen Teilen zu treten hatte, durch Linien bezeichnet[37]).

Die rein melischen wie die melodramatischen Vorträge des Chors waren stets von Musik begleitet, weitaus am gewöhnlichsten von der Doppelflöte[38]). Bei den dramatischen Chören hatte der Chor nur einen Flötenspieler. Derselbe marschierte mit einem prächtigen Gewande angethan und mit einem Kranze geschmückt dem Chore bei dessen Einzug und Abzug voran[39]). Dieser Flötenspieler begegnet auch auf Abb. 422. Die dramatischen Chöre hatten aber bisweilen auch Begleitung von Saiteninstrumenten (λύρα oder κιθάρα)[40]), und so ist auch die Anwesenheit eines Kitharisten unter den Choreuten auf Abb. 422 zu erklären.

Die Behandlung der metrischen und musikalischen Komposition der Chorpartien gehört in das Gebiet der Rhythmik, Metrik und Musik. Hier sei nur bemerkt, dafs der Koryphaios die Hauptleitung der Aufstellung[41]), der Bewegungen und Tänze sowie der Vorträge des Chors während der Aufführung hatte; bei vollstimmigen Liedern stimmte er den Gesang an, während die übrigen, die Blicke auf ihn gerichtet, einfielen; ebenso tanzte er vor. Auf diese zweifache Thätigkeit beziehen sich die Ausdrücke διδόναι τὸ ἐνδόσιμον und ἐνδιδόναι τι[42]). Hierbei

εἰπόντων δὲ τῶν ιβ', πρὶν καὶ τοὺς πεντεκαίδεκα εἰπεῖν, προλαβοῦσα ἐξῆλθεν ἡ Κλυταιμνήστρα κτέ. Schol. vet. Triclinii ad Aeschyl. Agam. 1348.

[32]) in den Handschriften nicht ausgeschieden, sondern auch lediglich mit XOP. bezeichnet.

[33]) ὁπότε μὴν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα. Poll. IV, 109. — Vgl. Sommerbrodt, Scaenica S. 173 f.

[34]) s. hierüber Christ, Die Parakataloge im griech. u. röm. Drama, in Abh. d. kgl. bayer. Akad. d. Wissensch. Kl. I Bd. XIII Abt. III S. 156 ff.

[35]) πάλαι μὲν γὰρ οἱ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο. Luc. d. salt. c. 30.

[36]) ὑπόρχημα δ' ἂν εἴη μᾶλλον τῶν σατύρων. ἐκεῖνοι γὰρ ᾄδοντες ἅμα ὀρχοῦνται. Cram. Anecd. Par. I, 20. — ἡ δ' ὑπορχηματικὴ (ὄρχησις) τῇ κωμικῇ οἰκειοῦται, ἥτις καλεῖται κόρδαξ· παιγνιώδεις δ' εἰσὶν ἀμφότεραι. Athen. XIV, 630e.

[37]) γραμμαί· ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ἦσαν, ὡς τὸν χορὸν ἐν στοίχῳ ἵστασθαι. Hesych. s. v. mit der Berichtigung von G. Hermann, Opusc. VI, 2, 145.

[38]) προσηύλουν γὰρ ταῖς τραγῳδίαις καὶ τοῖς κυκλίοις χοροῖς. Schol. R. ad Aristoph. Nub. 313. Vgl. auch die Abbildungen 422, 423 und 424 auf Taf. V.

[39]) ἔθος δὲ ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγῳδίας χορικῶν προσώπων προηγεῖσθαι αὐλητήν, ὥστε αὐλοῦντα προπέμπειν. Schol. ad Aristoph. Vesp. 580.

[40]) ὡσαύτως δὲ (sc. πρὸς λύραν ᾔδετο) καὶ τὰ παρὰ τοῖς τραγικοῖς μέλη καὶ στάσιμα φυσικόν τινα ἐπέχοντα λόγον. Sext. Empir. p. 751, 17 (Bekk.).

[41]) χοροδέκτης ὁ τοῦ χοροῦ προεξάρχων· "ὥσπερ οὖν παρά τινος χοροδέκτου λαβεῖν τὴν στάσιν". Suid. s. v.

[42]) καθάπερ δὲ ἐν χορῷ κορυφαίου κατάρχοντος συνεπηχεῖ πᾶς ὁ χορὸς . . . οὕτως ἔχει καὶ ἐπὶ τοῦ τὸ σύμπαν διέποντος θεοῦ· κατὰ γὰρ τὸ ἄνωθεν ἐνδόσιμον ὑπὸ τοῦ φερωνύμως ἂν κορυφαίου προσαγορευθέντος κινεῖται μὲν τὰ ἄστρα ἀεὶ καὶ ὁ σύμπας οὐρανός.

wurde der Koryphaios, wie es scheint, durch den Flötenspieler unterstützt, der mit der sog. κρούπεζα, einem unter der Schuhsohle befestigten, unserem »Kukuk« ähnlichen Instrumente zu dem Vorsingen oder Vortanzen des Koryphaios den Takt schlug oder vielmehr trat[43]).

5. Die Personen des Chors. Der dramatische Chor setzte sich nur aus Männern zusammen und zwar, wofür auch die Denkmäler (s. Abb. 422, 423 und 424 auf Taf. V) sprechen, aus jungen, die den anstrengenden Leistungen gewachsen waren[44]). Es durften aber, da die Stellung der Chöre Sache der Phylen war, wohl nur Bürger Choreuten sein[45]). In den früheren Zeiten stellten sich dieselben freiwillig; später mufsten sie häufig zwangsweise herangezogen werden[46]). Dieselben Choreuten traten oft einmal als tragische, ein andermal dagegen als komische auf. Bei den Aufführungen wurden die Choreuten auf Staatskosten verpflegt und von besonderen Aufsehern überwacht[47]).

Die Choreuten hatten Personen vorzustellen, welche nach Geschlecht, Alter, Wesen und Stand sehr verschieden waren. Der Chor der Tragödie repräsentierte zumeist im Gegensatze zu den heroischen Hauptpersonen Leute aus dem Volke[48]): Greise, ältere und jüngere Männer, Frauen und Jungfrauen, Hellenen und Fremde; so attische Greise in Soph. Oed. Col., persische in Aeschyl. Pers., mykenische Jungfrauen in Soph. El., gefangene Phönikerinnen in Eur. Phoen. — Aber auch dämonische Wesen bildeten den Chor, namentlich bei Aischylos: in dessen Prometheus die Okeaniden, ferner bei demselben Tragiker die Eumeniden und bei Euripides die Bakchen in den nach ihnen benannten Stücken.

Der Chor des Satyrdramas setzte sich stets aus Satyrn, wie auf Abb. 422, oder nach Wieseler, Satyrsp. S. 30 auch aus Silenen zusammen.

Für den Chor der alten Komödie sind die phantastischen Gestalten der Vögel, Wespen, Wolken u. s. w. charakteristisch.

Bisweilen war auch innerhalb des Chores Verschiedenheit des Geschlechtes, Alters oder Standes; so setzt der Chor in des Euripides Hiketiden sich aus Müttern der vor Theben gefallenen Helden und ihren Dienerinnen zusammen; nach der schönen Annahme von R. Arnoldt, Die chor. Techn. des Eurip. S. 71 ff., bildeten die Mütter, 5 an der Zahl, — die des Polyneikes und des Amphiaraos sind nicht dabei — einen Stoichos, die Dienerinnen, deren je zwei einer Mutter zufallen, die beiden übrigen Stoichoi. In des Aristophanes Lysistrate ist der Chor in zwei Halbchöre getrennt, von denen der eine aus Greisen, der andere aus Weibern besteht.

6. Das Kostüm des Chors. Unter den soeben erwähnten Umständen hat man mit Recht angenommen, dafs die Chöre stets Masken getragen haben; sie thaten dies gewifs auch schon aus dem Grunde, um sich den Schauspielern anzupassen. Die Denkmäler, so Abb. 422, 423 und 424 auf Taf. V, sprechen ebenfalls für jene Annahme.

Bezüglich des komischen Chors haben wir sogar ein ausdrückliches Zeugnis[49]).

Die Masken des tragischen Chors waren sicherlich im Stile der für die tragischen Schauspieler bestimmten gehalten[50]).

Ps.-Aristot. d. mund. c. 6. — διὰ τί πολλοὶ μᾶλλον ᾄδοντες τὸν ῥυθμὸν σώζουσιν ἢ οἱ ὀλίγοι; ἢ ὅτι μᾶλλον πρὸς ἕνα τε καὶ ἡγεμόνα βλέπουσι καὶ βαρύτερον (βραδύτερον?) ἄρχονται, ὥστε ῥᾷον τοῦ αὐτοῦ τυγχάνειν; ἐν γὰρ τῷ τάχει ἡ ἁμαρτία πλείων. Aristot. probl. XIX, 22. — δίδωσιν ὡσπεροῦν . . . χορολέκτης τὸ ἐνδόσιμον. Aelian. de nat. anim. XV, 5. — ἡγεῖτο δὲ καθ' ἕκαστον χορὸν εἷς ἀνήρ, ὃς ἐνεδίδου τοῖς ἄλλοις τὰ τῆς ὀρχήσεως σχήματα πρῶτος. Dionys. Halic. VII, 72.

43) ἡ δὲ κρούπεζα ξύλινον ὑπόδημα, πεποιημένον εἰς ἐνδόσιμον χοροῦ. Poll. VII, 87. — κρουπέζαι· . . . οἱ δὲ κρόταλον ὃ ἐπιψοφοῦσιν οἱ αὐληταί. Hesych. s. v.

44) s. Anm. 10 und Wieseler, Satyrsp. S. 183, 200.

45) Allerdings sagt der Schol. zu Aristoph. Plut. 953: οὐκ ἐξῆν δὲ ξένον χορεύειν ἐν τῷ ἀστικῷ χορῷ . . . ἐν δὲ τῷ Ληναίῳ ἐξῆν· ἐπεὶ καὶ μέτοικοι ἐχορήγουν. Dagegen heifst es bei Plut. Phoc. 30: νόμου γὰρ ὄντος τότε μὴ χορεύειν ξένον ἢ χιλίας ἀποτίνειν τὸν χορηγόν. Vgl. auch Demosth. Mid. § 56.

46) τὸ παλαιὸν οἱ ἐλεύθεροι ἐχόρευον αὐτοί. Aristot. Probl. XIX, 15. — καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. Id. Poet. 5; s. dagegen Antiph. de chor. § 11.

47) χορὸν ὁτὲ μὲν κωμικὸν ὁτὲ δὲ τραγικὸν ἕτερον εἶναί φαμεν τῶν αὐτῶν πολλάκις ἀνθρώπων ὄντων. Aristot. de rep. III, 3. — καὶ τοῖς χοροῖς εἰσιοῦσιν ἐνέχεον (οἱ Ἀθηναῖοι) πίνειν καὶ διηγωνισμένοις, ὅτ' ἐξεπορεύοντο, ἐνέχεον πάλιν. Athen. XI, 464 f. — ἐσιτοῦντο γὰρ οἱ χορευταὶ δημοσίᾳ. Schol. ad Aristoph. Ach. 886. — ἐπιμεληταὶ ἐχειροτονοῦντο τῶν χορῶν ὡς μὴ ἀτακτεῖν τοὺς χορευτὰς ἐν τοῖς θεάτροις. Suid. s. v.

48) ἐκεῖνοι (die Schauspieler) μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταί· οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἥρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἐστιν ὁ χορός. Aristot. probl. XIX, 48.

49) ἀμέλει δυνατὸς (sc. ὁ ἀπονενοημένος) καὶ ὀρχεῖσθαι νήφων τὸν κόρδακα καὶ προσωπεῖον μὴ ἔχειν ἐν κωμικῷ χορῷ. Theophr. char. 6.

50) Die Maske der ἐρινύς, die von Aischylos bei seinem Eumenidenchore zuerst angewendet wurde und sich durch ihre Furchtbarkeit auszeichnete, führt Pollux (IV, 142) unter den ἔκσκευα πρόσωπα auf. — πρῶτος Αἰσχύλος . . . τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε . . . Ἐρινύσι. Vit. Aeschyli.

Wie die Masken des satyrischen Chors beschaffen waren, zeigen uns Abb. 424 und 422 auf Taf. V: gesträubtes Haar[51]), bezw. gröfsere oder geringere Kahlköpfigkeit, Stumpfnase, Ziegenohren, Bärte weisen die Masken auf, welche 9 von den 12 Chorsatyrn auf Abb. 422 in der Hand halten; ebenso auf Abb. 424 die Maske, welche der eine Chorsatyr gleich einem Visier zurückgeschlagen hat, wie diejenige, welche dem andern Choreuten gehört und noch vorn auf dem niedrigen Gestelle liegt.

Die Masken des komischen Chors streiften, wie die der Bühnenpersonen, mehr oder minder an Karikatur: so trugen z. B. in des Aristophanes Wolken die Choreuten weibliche Masken, welche mit grofsen Nasen versehen und überhaupt lächerlich und ungestalt gebildet waren[52]).

Zu den Masken wird je nach den Rollen auch noch entsprechende Kopfbekleidung getreten sein: Kränze wurden nach Wieselers höchst wahrscheinlicher Annahme (Satyrsp. S. 12) nur dann getragen, wenn dieselben durch Stand und Bedeutung der Choreuten bedingt waren.

Das sonstige Kostüm der dramatischen Chöre wird desgleichen dem der Bühnenpersonen angepafst gewesen sein. Bei dem tragischen Chore waren für gewöhnlich ohne Zweifel ein kurzer Chiton und das darüber geworfene Himation die Hauptstücke der Gewandung. Mit dem letzteren sind z. B. auch die 4 Choreuten auf Abb. 423 bekleidet, welche man mit Recht für tragische hält. Dagegen waren dämonische Wesen ihrem Charakter entsprechend ausstaffiert: so trug der Bakchenchor bei Euripides Bakchisches Kostüm; s. darüber F. G. Schöne, De personarum in Euripidis Bacchabus habitu scenico p. 130 sqq. Bezüglich der Fufsbekleidung der tragischen Choreuten heifst es, dafs Sophokles weifse κρηπῖδες eingeführt habe[53]), d. h. eine Art von Schuhen oder wenigstens Kothurne mit sehr niedrigen Sohlen, die nicht beim Tanzen hinderten.

Für den Chor des Satyrdramas ergibt sich das Kostüm aus Abb. 424 und 422. Demnach bestand dasselbe lediglich aus einem zottigen Schurz (περίζωμα) um die Lenden; dazu kommt auf Abb. 422 der Schweif und der aufrecht stehende Phallos, welcher aus rotem Leder nachgemacht wurde; siehe darüber Wieseler, Satyrspiel S. 156 ff. Doch wurden wohl auch Bocksfelle um die Schulter getragen. Wirkliche Nacktheit hatte nach Wieseler, Satyrspiel S. 182 ff. bei Theateraufführungen in guter griechischer Zeit nie statt; scheinbare wurde durch eine Art Trikots bewerkstelligt, welch letztere aber auf den Kunstdenkmälern selbstverständlich nicht nachgebildet werden konnten. Indes gab es auch anders kostümierte Satyrn; man vgl. auf Abb. 422 den vorletzten Choreuten unten rechts, der aufser einem kurzen ärmellosen Chiton auch die χλανὶς ἀνθινὴ trägt, welche Poll. IV, 118 unter der σατυρικὴ ἐσθὴς anführt.

Über das Kostüm der Choreuten der alten Komödie geben uns weder Kunstdenkmäler noch Schriftquellen eingehenderen Aufschlufs; es ahmte sicherlich einerseits ebenso die gewöhnliche Bekleidung nach, wie es anderseits lächerlich phantastisch war; auch das αἰδοῖον καθειμένον wird je nach der Rolle nicht gefehlt haben.

Aufserdem waren die Choreuten auch noch mit entsprechenden Attributen: Stäben, Thyrsen, Fackeln, Instrumenten (z. B. Tympanen) versehen, die sie aber, wenn dieselben hinderlich waren, vor Beginn des Tanzes ebenso ablegten, wie stets das Himation[54]).

Die Chöre zusammenzubringen sowie einzuüben, bezw. einüben zu lassen und zu verpflegen, war Sache der sog. Choregen (s. »Choregie«).

Über die Reihenfolge der Chöre bei den Aufführungen wird nichts berichtet; jedenfalls mufsten die Choreuten, namentlich bei der Vorführung von drei Tragödien und einem Satyrdrama, wechseln; s. Bernhardy, Grundrifs d. griech. Lit. II³, 2, 98, 102.

Litteratur bei Ersch und Gruber, Allg. Encyklopädie der Wissenschaften u. Künste, Tl. XXI S. 191 ff.; Pauly, Realencyklopädie der klass. Altertumswissenschaft II, 337 ff., 568 ff.; Bernhardy, Grundrifs der griech. Litt. II³, 2, 95 ff.; Bergk, Griech. Litteraturgesch. III, 73 ff. und in den im Texte citierten Schriften von R. Arnoldt, Christ, Muff, Wecklein und Wieseler.

b) Im römischen Drama.

Im römischen Drama hat der Chor (*chorus*) bei weitem nicht die hervorragende Bedeutung wie im griechischen, und sind daher über ihn nur sehr dürftige Notizen erhalten, welche im folgenden zusammengestellt werden sollen.

Zunächst findet sich der Chor in der nach griechischem Vorbilde geschaffenen und griechische Stoffe

[51]) τοῖς δὲ εἰς Σατύρους (sc. εἰκασθεῖσι σκευαὶ ἦσαν) περιζώματα καὶ δοραὶ τράγων καὶ ὀρθότριχες ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς φόβαι. Dionys. Hal. VII, 72.

[52]) εἰσεληλύθασι γὰρ οἱ τοῦ χοροῦ προσωπεῖα περικείμενοι μεγάλας ἔχοντα ῥῖνας καὶ ἄλλως γελοῖα καὶ ἀσχήμονα. διόπερ φησὶν εἰκότως αὐτὰς μὴ ἑωρακέναι διὰ τὸ μὴ νεφελῶν ἀλλὰ γυναικῶν ὄψεις ἔχειν. Schol. ad Aristoph. Nub. 344.

[53]) φησὶ δὲ Ἴστρος καὶ τὰς λευκὰς κρηπῖδας αὐτὸν ἐξευρηκέναι, ἃς ὑποδοῦνται οἵ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταί. Vit. Soph.

[54]) γυμνὸν γὰρ ποιοῦσι τὸν χορὸν οἱ κωμικοὶ ἀεί, ἵνα ὀρχῆται. Schol. ad Aristoph. Pac. 729; vgl. Wieseler, Satyrsp. S. 180, 193.

behandelnden Tragödie[55]); er kommt aber auch in der praetexta, d. h. in der römischen Nationaltragödie, vor[56]). Ja sogar der Komödie und zwar der Plautinischen wird die Anwendung des Chors nach griechischem Muster vindiziert und ein Beispiel hierfür im Rudens gefunden[57]); der Grammatiker Diomedes dagegen spricht der römischen Komödie den Chor ausdrücklich ab[58]); jedenfalls wurden in der römischen Komödie wenigstens die Schlufsworte einigemal chorartig, d. h. von der Gesamtheit der Schauspielertruppe *(grex* oder *caterva*, auch *cantores)*, vorgetragen[59]). Endlich gab es auch noch einen Chor in dem unter Augustus zu einer selbständigen Kunstgattung ausgebildeten Pantomimus, sowie in der dramatischen Pyrrhicha[60]).

Die Zahl der Choreuten war unbegrenzt[61]); aufser dem Hauptchor trat öfter auch noch ein Nebenchor auf[62]).

Der römische Chor hatte, da die Orchestra für die Zuschauer bestimmt war, seinen Standort auf der Bühne[63]); wo und in welcher Form er daselbst aufgestellt war, wird nicht berichtet. Jedenfalls führte er dort seine Gesänge, auch Märsche und Tänze auf, welche von dem Chorführer *(magister chori)* angestimmt *(praeire)*, bezw. geleitet wurden[64]). Der letztere hatte seinen Platz inmitten des Chors und hiefs daher auch *mesochorus*[65]). Die Vorträge und Bewegungen des Chors wurden von dem Spiel eines Flötisten (*choraules*, Diom. 492, 2 Keil) begleitet[66]).

Der römische Chor bestand ebenfalls nur aus Männern und zwar aus berufsmäfsig ausgebildeten Künstlern *(artifices)*. Es waren dies fremde, namentlich unteritalische und griechische Sklaven (Ribbeck a. a. O. S. 639, 657). Die Personen, die er vorstellte, waren selbstverständlich nach Geschlecht, Alter, Wesen und Stellung verschieden; so bildeten, um nur ein Beispiel anzuführen, in des Ennius Medea korinthische Frauen (fr. V) den Chor[67]).

Da somit auch die römischen Choreuten Frauen vorzustellen hatten, so müssen sie ebenfalls Masken getragen haben. Über das sonstige Kostüm erhalten wir keine spezielle Auskunft; es wird ohne Zweifel dem griechischen nachgebildet[68]) und namentlich von der letzten Zeit der Republik an sehr prächtig gewesen sein.

Litteratur bei Pauly, Realencyklopädie Bd. VI Abt. 2 S. 2066 ff.; O. Ribbeck, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik; L. Friedländer in Marquardt-Mommsen, Handb. d. röm. Altert. VI, 523 ff. und in Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II[5], 399 ff. [A]

Choregie (χορηγία)[1]).

Die Choregie war zu Athen die bedeutendste unter den sog. ἐγκύκλιοι λειτουργίαι, d. h. unter den regelmäfsigen, zur Feier von Festlichkeiten und zur Ergötzung des Volkes bestimmten Leistungen[2]), zu welchen jeder Bürger, der ein Vermögen von wenigstens 3 Talenten besafs, verpflichtet war. Sie bestand in der Sorge für die bei diesen Anlässen nötigen Chöre und zwar nicht blofs für die lyrischen, sondern insbesondere auch für die dramatischen (tragischen, satyrischen und komischen) Chöre (χορηγεῖν

55) *Quocirca statim proferri Iphigeniam Q. Enni iubet. in eius tragoediae choro inscriptos esse hos versus legimus.* Gell. XIX, 10, 12. — S. auch O. Ribbeck, Die röm. Tragödie im Zeitalter der Rep. S. 631 ff.

56) s. Ribbeck a. a. O. S. 639.

57) *Tragoedias comoediasque primus egit idemque etiam composuit Livius Andronicus duplici toga involutus. Apud Romanos quoque Plautus comoediae choros exemplo Graecorum inseruit. Glossae Salomonis* in einer Münchener Handschr. Sec. X; s. hierüber Usener in Rhein. Mus. XXII, 446.

58) *Latinae igitur comoediae chorum non habent.* Diom. 491, 29 (Keil).

59) *Nam cum ageretur togata, Simulans, ut opinor, caterva tota clarissima concentione . . . contionata est Cic. p. Sest. 55, 118.* — Christ, Die Parakataloge im griech. u. röm. Drama in Abh. d. kgl. bayer. Akad. d. Wissensch. Kl. I Bd. XIII Abt. III S. 168.

60) L. Friedländer in Marquardt-Mommsen, Handb. d. röm. Staatsaltert. VI, 529 ff.

61) *In choris vero numerus personarum definitus non est, quippe iunctim omnes loqui debent, quasi voce confusa et concentu in unam personam reformantes.* Diom. 491, 27 (Keil).

62) Ribbeck a. a. O. S. 638.

63) *omnes artifices in scaena dant operam* Vitr. V, 6, 2 (vom röm. Theater).

64) *quod etiam ludicris spectaculis licet saepe cognoscere. nam ubi chorus canentium non ad certos modos neque numeris praeeuntis magistri consensit, dissonum quiddam ac tumultuosum audientibus canere videtur.* Colum. de re rust. XII, 2 (Schneid.). — *testis nam antea percutiebant saltantibus pantomimis, quia adhuc mos* (sic O. Jahn) *non erat, ut mesochori percuterent manibus.* Schol. ad Juv. XI, 172.

65) *hoc infiniti clamores commoventur, cum* μεσόχορος *dedit signum.* Plin. epist. II, 14, 6.

66) *quando enim chorus canebat, choricis tibiis, id est choraulicis, artifex concinebat.* Diom. 492, 10 (Keil).

67) Weiteres s. bei Ribbeck a. a. O. S. 638.

68) στρατηγοῦ δέ ποτε . . . χορῷ τινι (offenbar Soldatenchor) κόσμον αἰτουμένου πορφυρᾶς χλαμύδας . . . τοῦ δὲ ἑκατὸν ἀρκέσειν φήσαντος ἐκέλευσε (sc. Λούκουλλος) λαβεῖν δὶς τοσαύτας. Plut. Luc. 39.

1) Die in diesem Artikel mehrfach citierten Abbildungen 422, 423 und 424 befinden sich auf Taf. V.

2) Böckh, Die Staatshaushaltung der Athener I[2], 600 ff.

τραγῳδοῖς, κωμῳδοῖς). Die Stellung der Chöre war in erster Linie Sache der Phylen[3]), deren Reihenfolge für jedes Jahr oder Spiel neu bestimmt wurde. Die Phylen bezeichneten unter Aufsicht des dem Feste vorstehenden Staatsbeamten aus der Zahl ihrer wohlhabendsten Mitglieder in einer bestimmten Ordnung diejenigen, welche die Choregie zu übernehmen hatten, die Choregen (χορηγοί). Doch trat ein Bürger auch freiwillig als Choreg seiner Phyle (Demosth. Mid. § 13) auf. Dafs der Choreg über 44 Jahre alt sein mufste (Schneider, D. att. Theaterw. S. 125 Anm. 151), galt doch wohl nur bezüglich des Knabenchors. Die Choregen hatten zunächst die Mitglieder des Chors zusammenzubringen[4]). Sodann wurden den Choregen die angenommenen Dichter zugewiesen, d. h. es wurde, wie man vermutet hat, durch das Los bestimmt, in welcher Reihenfolge sich die Choregen die Dichter auswählen durften. Hierauf mufste der Choreg für Einübung (διδασκαλία) des von ihm zusammengebrachten Chores Sorge tragen. Die Persönlichkeit, welche diese Einübung vornahm, hiefs χοροδιδάσκαλος oder kurzweg διδάσκαλος. Dies war ursprünglich der Dichter selbst, daher gebraucht Aristophanes διδάσκαλος geradezu für Dichter. Daneben scheint auch noch ein Gehilfe (ὑποδιδάσκαλος) thätig gewesen zu sein[5]).

Doch wird auch der Choreg selbst, wenigstens in früherer Zeit, nicht nur an der Einübung des Chors beteiligt, sondern sogar, worauf schon der Name χορηγός hinweist, der Führer des Chores gewesen sein[6]). Erst später wurden der Phyle besondere, vom Choregen zu besoldende (Demosth. Mid. § 59) Chorlehrer, meistens bejahrte Männer (s. Abb. 423 und 424 auf Taf. V), durch das Los vom Archon zugewiesen[7]).

Die Aufgabe des Chorlehrers war, unter Beihilfe der Musiker (gewöhnlich des Flötisten [Abb. 422 u. 423], event. auch noch eines Kitharisten [Abb. 424]) den Choreuten und den Schauspielern ihre Rollen, insbesondere ihre Gesänge und Tänze, einzustudieren. Das Lokal für diese Übungen (διδασκαλεῖον oder χορηγεῖον) mufste der Choreg stellen[8]); zu diesem Behufe räumte er einen entsprechenden Platz in seinem eigenen Hause ein[9]) oder er mietete ein hierfür eingerichtetes Haus, wie ein solches von sehr grofsem Umfange zu Athen in dem zur Phyle Kekropis gehörigen Demos Melite bestand[10]).

Die Einübung dramatischer Chöre und Schauspieler ist der Hauptgegenstand der Abb. 422, 423 und 424.

Abb. 423 (Wieseler, Theatergeb. Taf. XII, 45), nach einem Abdrucke von einem geschnittenen Steine des britischen Museums, führt nach Wieselers höchst wahrscheinlicher Vermutung (a. a. O. S. 98 b) die Einübung eines tragischen Chors vor. Der Übungsplatz ist als solcher durch eine Herme (des Dionysos oder eines dramatischen Dichters) charakterisiert. Unmittelbar vor derselben sitzt der bejahrte Chorlehrer, der in vorgebeugter Haltung auf den in der Mitte befindlichen Flötenspieler hört und in der Rechten ohne Zweifel eine Schriftrolle hält. Nicht minder aufmerksam lauschen auf die Musik fünf jugendliche Choreuten, welche bereits mit ihrem Kostüm, insbesondere dem Himation, versehen sind, die Maske aber noch zurückgeschlagen haben. In der zumeist nach links vom Beschauer stehenden, kleiner gehaltenen Figur hat Wieseler mit Recht einen Theaterdiener erkannt, der namentlich beim Ankleiden behilflich sein mufs. Die beiden hinter dem Chorlehrer liegenden Masken sind wohl für erst später noch eintretende Schauspieler bestimmt.

Abb. 424, ein jetzt im Museo Nazionale zu Neapel befindliches Mosaik aus Pompeji, nach einer leider ungenauen Abbildung im Mus. Borbon. Vol. II T. LVI (auch bei Wieseler a. a. O. Taf. VI, 1 und S. 46), führt uns ebenfalls in ein διδασκαλεῖον; doch wird hier für ein Satyrdrama einstudiert. Das διδασκαλεῖον ist ein von Pfeilern und Säulen getragener, mit Tänien und Kranzgewinden geschmückter Raum. In demselben zieht vor allem der bejahrte Chorlehrer unsere Aufmerksamkeit auf sich, der auf einer Bank sitzt und, während ein rechts von ihm postierter Flötist dazu bläst, aus der in seiner Linken befind-

[3]) καθίστασαν δὲ τοὺς χοροὺς αἱ φυλαί, δέκα τυγχάνουσαι, χορηγὸς δὲ ἦν ἑκάστης φυλῆς ὁ τὰ ἀναλώματα παρέχων τὰ περὶ τὸν χορόν. Liban. arg. in Demosth. Mid.

[4]) ἀθροίζειν (Xenoph. Hier. 9, 4) oder συλλέγειν (Antiph. de chor. § 11).

[5]) ὑποδιδάσκαλος· ὁ τῷ χορῷ καταλέγων· διδάσκαλος γὰρ αὐτὸς ὁ ποιητής, ὡς Ἀριστοφάνης. Phot. s. v.

[6]) ἐκάλουν δὲ καὶ χορηγοὺς . . . οὐχ ὥσπερ νῦν τοὺς μισθουμένους τοὺς χορούς, ἀλλὰ καὶ τοὺς καθηγουμένους τοῦ χοροῦ, καθάπερ αὐτὸ τοὔνομα σημαίνει. Athen. XIV, 633 a.

[7]) ἔλαχον Παντακλέα διδάσκαλον. Antiph. de chor. § 11.

[8]) χορήγιον ὁ τόπος, οὗ ἡ παρασκευὴ τοῦ χοροῦ. Poll. IV, 106. — ἐν δὲ Ἁρπαγαῖς χορηγεῖον τὸ διδασκαλεῖον ὠνόμασεν (sc. Ἐπίχαρμος). Poll. IX, 42. — χορηγεῖον ὁ τόπος, ἔνθα ὁ χορηγὸς τούς τε χοροὺς καὶ τοὺς ὑποκριτὰς συνάγων συνεκρότει. Bekk. anecd. p. 72, 17.

[9]) καὶ πρῶτον μὲν διδασκαλεῖον ἢ ἦν ἐπιτηδειότατον τῆς ἐμῆς οἰκίας κατεσκεύασα, ἐν ᾧπερ καὶ Διονυσίοις ὅτε ἐχορήγουν ἐδίδασκον. Antiph. de chor. § 11.

[10]) Μελιτέων οἶκος· ἐν τῷ τῶν Μελιτέων δήμῳ οἶκός τις ἦν παμμεγέθης, εἰς ὃν οἱ τραγῳδοὶ . . . ἐμελέτων. Hesych. s. v.

lichen Schriftrolle die beiden vor ihm stehenden jugendlichen Choreuten einstudiert (καταλέγει). Die letzteren sind als Satyrn kostümiert; der vordere hat die Maske zurückgeschlagen, bei seinem Mitchoreuten ist die Maske vielleicht in der nicht sichtbaren Linken zu denken. Hinter dem Flötisten hört ein junger Mann zu, der in dem Stücke als Schauspieler mitzuwirken hat. Im Rücken des Chorlehrers wird von einem jugendlichen Theaterdiener ein anderer Schauspieler mit dem langärmeligen Chiton bekleidet, während das dazu gehörige Himation hinter dem Chorlehrer ausgebreitet liegt. Für diesen Schauspieler ist wohl die auf dem höheren Gerüst befindliche Maske bestimmt, wie auch die zwei (nicht drei) Masken, welche auf dem kleineren zu Füfsen des Chorlehrers angebrachten Gestelle wahrnehmbar sind, vermutlich für Schauspieler, die eine wohl für den hinter dem Flötisten stehenden, gehören; die Zahl der Schauspieler im Satyrdrama war bekanntlich drei.

Entsprechen die beiden soeben erläuterten Abbildungen im ganzen und grofsen jedenfalls der Wirklichkeit, so trägt die Darstellung auf Abb. 422, welche ebenfalls die Vorübungen zu einem Satyrdrama als Hauptgegenstand hat, einen durchaus idealen Charakter. Diese Darstellung, welche Wieseler zur Abfassung seiner trefflichen Abhandlung »Das Satyrspiel« veranlafst hat und wie hier, so auch in Wieselers Theatergebäude (Taf. VI, 2) nach der Abbildung in den Mon. ined. dell. Inst. di corrisp. arch. Vol. III, T. XXXI wiedergegeben ist, nimmt die Vorderseite einer im Jahre 1836 zu Ruvo ausgegrabenen und im Museo Nazionale zu Neapel befindlichen Vase ein (s. Heydemann, Die Vasensammlung des Museo Nazionale zu Neapel N. 3240 S. 546 ff.). Der Ort, an welchem die dargestellten Personen verweilen, ist ein unter freiem Himmel gelegener Platz, der, wie die zu beiden Seiten aufgestellten Dreifüfse, ferner ein Weinstock (in der oberen Reihe) und ein Felsblock (in der unteren Reihe, von einem Satyr als Stützpunkt benutzt) zeigen, dem Dionysos geweiht ist. Auf diesem Platze sehen wir zunächst das zur Aufführung eines Satyrdramas nötige Personal vollständig versammelt: die einzelnen Mitglieder desselben sind, wie überhaupt die Figuren dieser Darstellung, mit wenigen Ausnahmen durch Beischrift ihrer Namen noch näher bezeichnet. In ihrer Mitte befindet sich auf einem Ruhebette Dionysos (ΔΙΟΝΥΣΟΣ) selbst in zärtlicher Umarmung mit Kore-Ariadne. Ihn hat die am rechten Ende des Ruhebettes sitzende prächtig gekleidete Muse, welche in der Linken eine Maske emporhält, geladen, dafs er in eigner Person dem ihm zu Ehren aufzuführenden Spiele beiwohne, und der Gott sendet ihr zum Zeichen seines lebhaften Verlangens nach einer solchen Feier durch den geflügelten Knaben Himeros (ΙΜΕΡΟΣ) einen Kranz. Zu beiden Seiten dieser Gruppe sind die drei Schauspieler des Satyrdramas postiert, und zwar links ein prächtig kostümierter, der in der herabhängenden Rechten seine Maske trägt und von Heydemann für einen König gehalten wird, rechts zwei, von denen der erste den Herakles (ΗΡΑΚΛΗΣ), der zweite den Pappo-Silenos vorstellt. An die drei Schauspieler reihen sich von oben nach unten 11 junge Männer, von denen 10 das unter »Chor« geschilderte Satyrkostüm tragen, während der rechts von dem grofsen Dreifufse stehende reichere und prächtigere Kleidung aufweist. Diese 11 Männer bilden den Chor des Satyrdramas: sie werden von dem in der unteren Reihe sitzenden jungen Manne, der in der Linken eine Schriftrolle (nach Heydemann eine Flöte) hält, und hinter sich eine Kithara liegen hat, einstudiert; dieser junge Mann ist aber nicht nur der Chorlehrer, sondern auch der Chorführer, und hiermit ist die Zwölfzahl des Chors gegeben. Aufserdem bemerken wir in der unteren Reihe noch den Flötisten, nach dessen Spiel der hinter ihm befindliche Choreut tanzt, und einen, wie es scheint, jenem bewundernd zuhörenden Kitharisten.

Aber nicht blofs für die Einstudierung der Chöre hatte der Choreg zu sorgen, auch die Beschaffung seines eignen Kostüms und desjenigen der Choreuten, sowie die Stellung andrer Regieerfordernisse (Aristoph. Pax 1022) lag ihm ob. In ersterer Beziehung wurde oft grofser Aufwand gemacht: so stattete Demosthenes einmal einen Männerchor von Flötenspielern mit golddurchwirkten Kleidern und goldenen Kränzen aus (Demosth. Mid. § 16). Dagegen kam es auch vor, dafs die Choregen das Kostüm entliehen[11]). Weiterhin fiel dem Choregen die Verpflegung der Choreuten während der Zeit der Einübung zu. Bei Auswahl der Nahrung mufste darauf gesehen werden, dafs die Stimme nicht Schaden litt[12]). Endlich hatten die Choregen, wie es scheint, wenigstens den ärmeren Choreuten, auch noch besonderen Sold zu zahlen[13]), ja sie verstanden sich sogar noch zu Leistungen über das gewöhnliche Mafs hinaus (παραχορήγημα), sei es zur Stellung eines vermehrten Chorpersonals

[11]) τοὺς δὲ τὰς ἐσθῆτας ἀπομισθοῦντας τοῖς χορηγοῖς οἱ μὲν νέοι ἱματιομίσθας ἐκάλουν, οἱ δὲ παλαιοὶ ἱματιομισθωτάς. Poll. VII, 78.

[12]) οἱ δὲ χορηγοὶ τοῖς χορευταῖς ἐγχέλια καὶ θριδάκια καὶ σκελλίδας καὶ μυελὰ παρατιθέντες εὐώχουν ἐπὶ πολὺν χρόνον φωνασκουμένους καὶ τρυφῶντας. Plut. de glor. Ath. c. 6; coll. Antiph. de chor. § 11—13.

[13]) ἐν ταῖς χορηγίαις αὖ ... χορηγοῦσι μὲν οἱ πλούσιοι, χορηγεῖται δὲ ὁ δῆμος . . . ἀξιοῖ οὖν ἀργύριον λαμβάνειν ὁ δῆμος καὶ ᾄδων . . . καὶ ὀρχούμενος . . . ἵνα αὐτός τε ἔχῃ καὶ οἱ πλούσιοι πενέστεροι γίγνωνται. (Xenoph.) de rep. Ath. I, 13.

oder eines vierten Schauspielers oder der Statisten. Ob sie aber auch die Schauspieler überhaupt zu besolden hatten, ist zweifelhaft (s. Sommerbrodt, Scaenica S. 172; R. Arnoldt, Die Chorp. b. Aristoph. S. 166 ff.; Muff, Über d. Vortr. d. chor. Part. b. Aristoph. S. 107 ff.). Jedenfalls war die Choregie eine sehr kostspielige Leistung: ein tragischer Chor konnte z. B. auf 30 Minen (2355 Mark), ein komischer auf 16 Minen (1260 Mark) zu stehen kommen[14]. Es ist daher nicht zu verwundern, dafs es später, besonders unter dem Einflusse des peloponnesischen Krieges, an Choreuten fehlte[15]; schuld daran war die Verarmung des Staates wie der Mangel an gutem Willen seitens der Bürger. So kam es denn, dafs die Zahl der Chöre beschränkt wurde, dafs zwei Phylen sich zu einer Choregie vereinigten oder zwei Bürger einer Phyle die Choregie gemeinsam übernahmen (συγχορηγία). Letzteres soll zuerst Ol. 93, 3 unter dem Archon Kallias gestattet worden sein[16]. Endlich wurde, wahrscheinlich unter der Verwaltung des Demetrios von Phaleron (316—307), die Choregie vom Staat übernommen (ὁ δῆμος ἐχορήγει) und durch einen Agonotheten ausgeübt. Dieser an die Stelle des Choregen getretene Agonothet wurde vom Volke auf ein Jahr gewählt und hatte, da ihm die Sorge für regelmäfsige und würdige Aufführung der musischen Agonen an den Dionysien und andern Festen, also für alle Chöre zugleich, zufiel, noch viel bedeutendere Ausgaben aus eignen Mitteln zu machen, als früher der Choreg; nach Ablauf des Jahres mufste er über seine Verwaltung (ἐπιμέλεια) Rechenschaft ablegen.

Jede musikalische oder dramatische Aufführung war ein Wettkampf (ἀγών) zwischen den Phylen, bezw. ihren Vertretern, den Choregen; hierauf beziehen sich die Ausdrücke ἀντιχορηγὸς und ἀντιχορηγεῖν (Demosth. Mid. § 59. 62). In demselben siegte nach der *ursprünglichen* Vorstellung die Phyle, welche den preisgekrönten Chor nebst dem Choregen gestellt und vom Archon den Chorlehrer zugelost erhalten hatte. Der Choreg war hier nur der Bevollmächtigte der Phyle. Erst später trat der Choreg selbst als Sieger in die erste und die Phyle in die zweite Reihe.

Der erste Siegespreis (τὸ ἆθλον) war vom Staate ausgesetzt[17] und bestand in einem ehernen Dreifufs, der aber eigentlich für die Phyle bestimmt war, während der Choreg für seine Person einen Kranz erhielt[18]. Jener Dreifufs (χορηγικὸς τρίπους) wurde daher vom Choregen dem Dionysos geweiht[19] und im heiligen Bezirke des Dionysos (ἐν Διονύσου) überhaupt oder speziell im Dionysostheater auf einem stattlichen tempelartigen Unterbau[20] oder auf einer Säule aufgestellt. Ein solcher Dreifufs ist auf Abb. 422 rechts vom Beschauer aus zu bemerken. Besonders zahlreich aber standen solche Dreifüfse zu beiden Seiten einer an dem Ostabhange der Akropolis hinlaufenden Strafse und gaben ihr den Namen Τρίποδες[21]. Sie bilden die Klasse der sog. choregischen Denkmäler, von welchen sich im Lysikratesdenkmal (s. Art.) und in dem aus dem Jahre 320 v. Chr. stammenden, oberhalb des Cavea des Dionysostheaters aufgestellten Thrasyllosmonument (s. »Athen« S. 193) noch Reste erhalten haben.

An dem Unterbau der Dreifüfse sind die sog. choregischen Inschriften angebracht: die bis jetzt bekannten gehen bis auf das 5. Jahrh. v. Chr. zurück und lassen die verschiedenen Wendungen der Choregie deutlich erkennen. Die ältesten enthalten 1. die Phyle als Siegerin nebst dem einschlägigen Agon, 2. den Namen des Choregen, 3. den des Chorlehrers (d. h. entweder des Dichters oder eines besonderen Chorlehrers). Hierzu kommt bei nichtdramatischen Aufführungen noch der Name des Flötenspielers, endlich hier und da zum Zwecke der Datierung auch der Name des Archon.

Aus dem 5. Jahrhundert stammt die Inschrift in C. J. Att. I n. 336 und C. J. Gr. ed. Böckh n. 212: 1. Οἰνηὶς ἐνίκα παίδων (mit einem Knabenchor) 2. Εὐρυμένης Μελετῶνος ἐχορήγει 3. Νικόστρατος ἐδίδασκε (vgl. auch Plut. Arist. I, 2: Ἀντιοχὶς ἐνίκα, Ἀριστείδης ἐχορήγει, Ἀρχέστρατος ἐδίδασκε).

[14]) καταστὰς δὲ χορηγὸς τραγῳδοῖς ἀνήλωσα τριάκοντα μνᾶς . . . κωμῳδοῖς χορηγῶν . . . ἀνήλωσα . . . ἑκκαίδεκα μνᾶς. Lys. XXI, 1, 4.

[15]) ἐπέλιπον οἱ χοροί. οὐ γὰρ ἔτι προθυμίαν εἶχον οἱ Ἀθηναῖοι τοὺς τὰς δαπάνας τοῖς χορευταῖς παρέχοντας χειροτονεῖν. Platon. de diff. com.

[16]) ἐπὶ γοῦν τοῦ Καλλίου τούτου φησὶν Ἀριστοτέλης ὅτι σύνδυο ἔδοξε χορηγεῖν τὰ Διονύσια τοῖς τραγῳδοῖς καὶ κωμῳδοῖς· ὥστε ἴσως ἦν τις καὶ περὶ τὸν Ληναϊκὸν ἀγῶνα συστολή, χρόνῳ δ' ὕστερον οὐ πολλῷ τινι καὶ καθάπαξ περιεῖλε Κινησίας τὰς χορηγίας. Schol. ad Aristoph. Ran. 404; Böckh a. a. O., Verb. u. Nachtr. S. VI.

[17]) καὶ γὰρ ὅταν χοροὺς ἡμῖν βουλώμεθα ἀγωνίζεσθαι, ἆθλα μὲν ὁ ἄρχων προτίθησι. Xenoph. Hier. 9, 4.

[18]) τὴν δὲ τῶν ἐπινικίων (ἡμέραν) ὑπὲρ αὐτοῦ τότ' ἤδη στεφανοῦται ὁ νικῶν. Demosth. Mid. § 55.

[19]) νίκης ἀναθήματα χορηγικοὺς τρίποδας ἐν Διονύσου κατέλιπεν (sc. Ἀριστείδης), οἳ καὶ καθ' ἡμᾶς ἐδείκνυντο τοιαύτην ἐπιγραφὴν διασώζοντες κτέ. Plut. Aristid. 1.

[20]) εἱστήκει δὲ καὶ τῶν ἀναθημάτων αὐτοῦ (des Nikias) . . . ὁ τοῖς χορηγικοῖς τρίποσιν ὑποκείμενος ἐν Διονύσου νεώς. Plut. Nic. 3.

[21]) ἔστι δὲ ὁδὸς ἀπὸ τοῦ Πρυτανείου καλουμένη Τρίποδες· ἀφ' οὗ καλοῦσι τὸ χωρίον, ναοὶ θεῶν ἐς τοῦτο μεγάλοι καί σφισιν ἐφεστήκασι τρίποδες, χαλκοῖ μέν. Paus. I, 20, 1; s. auch »Athen« S. 188 f.

Die Inschriften des 4. Jahrhunderts nennen den Choregen an erster Stelle und als Sieger: [Χ]άρης Θεοχάρους Ἀγγελῆθεν χορηγῶν ἐ[νίκα] [Π]ανδιονίδι Ἀκαμαντίδι παί[δων] [Σ]άτυρος Σικυώνιος ηὔλει [Ἐ]πίκουρος Σικυώνιος ἐδίδασ[κεν] Λυκίσκος ἦρ[χεν].

Diese Inschrift, welche sich auf Ol. 109, 1 = 344/3 v. Chr. und auf den bekannten Strategen Chares bezieht, ist zugleich ein Beispiel für die Zusammenlegung zweier Phylen zu einer Choregie.

Den ersten urkundlichen Beleg für die Synchoregie gibt folgende zur Zeit zu Athen im Turm der Winde befindliche Inschrift:

Μνησίστρατος Μίσγωνος
Διοπείθης Διοδώρου ἐχορήγουν
[Δ]ικαιογένης ἐδίδασκεν
Μνησίμαχος Μνησιστράτου
Θεότιμος Διοτίμου ἐχορήγουν
Ἀρίφρων ἐδίδασκεν
Πυθοχάρης Κώμωνος ἐδίδασκεν.
(Köhler, Hermes II, 22 ff.)

Die Choregie des Demos, bezw. die Agonothesie erscheint C. J. Gr. ed. Böckh n. 225:

Ὁ δῆμος ἐχορήγει Πυθάρατος ἦρχεν (Ol. 127, 2)
Ἀγωνοθέτης Θρασυκλῆς Θρασύλλου Δεκελεεύς,
Ἱπποθωντὶς παίδων ἐνίκα
Θέων Θηβαῖος ηὔλει
Πρόνομος Θηβαῖος ἐδίδασκεν.

Litteratur: Pauly, Realencyklopädie II, 335 f.; Böckh, Die Staatshaushaltung der Athener I², 600 ff., Nachtr. u. Verb. S. VI; Wieseler, Theatergebäude u. Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen u. Römern; K. F. Hermann, Lehrb. d. griech. Antiq. Tl. I⁵; Bernhardy, Grundr. d. griech. Litt. II², 2, 95 ff.; Bergk, Griech. Litt.-Gesch. III, 73 ff. Als Hauptquelle aber diente Köhler in Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts in Athen Bd. II u. III.

Bei den Römern gab es ebenfalls sog. *choragi;* dieselben verliehen zu Plautus' Zeit an die Aedilen, wie überhaupt an die Beamten, welche die Aufführungen veranstalteten, den ganzen Apparat an Kostümen und sonstigen Regieerfordernissen *(ornamenta, choragium)*[22]; man hat dabei, wie es scheint, zwischen *comicum* und *tragicum choragium* unterschieden[23]), und wurde in letzterem der Luxus allmählich ein ganz aufserordentlicher[24]).

In der Kaiserzeit bestand zu Rom, wie es scheint, für den gesamten Bühnenapparat ein kaiserliches Gebäude[25]), welches in der III. Region lag und eine eigene Verwaltung mit einem grofsen Personal hatte (s. Preller, Die Regionen der Stadt Rom, S. 125 f.).

Bezüglich der Einstudierung der Stücke ist nur von Livius Andronicus bekannt, dafs er dieselbe bei den seinigen selbst besorgte; später war dies, ebenso wie die Aufbringung des nötigen Personals, also auch des Chors, Sache des Direktors der Schauspielertruppe *(dominus gregis)*. Der letztere mietete die für das Theater ausgebildeten Sklaven von ihren Herren.

Litteratur: O. Ribbeck, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik S. 76, 656 f., 662 f.; L. Friedländer in Marquardt-Mommsen, Handb. d. röm. Altertümer VI, 525. [A]

Chrysippos, der stoische Philosoph aus Soloi in Kilikien. Sein Bild findet sich zugleich mit dem des Aratos auf einer späteren Münze dieser Stadt. (Abb. 425, nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 57, 1. — Die Legende ΘΚC bezeichnet das Jahr 229 der Ära von Pompejopolis, also 162 nach Christi Geburt.)


425

Chrysippos gehörte Jahrhunderte lang zu den populärsten Philosophen; Juven. Sat. 2, 4: *plena omnia*


426 Chrysippos. (Zu Seite 396.)

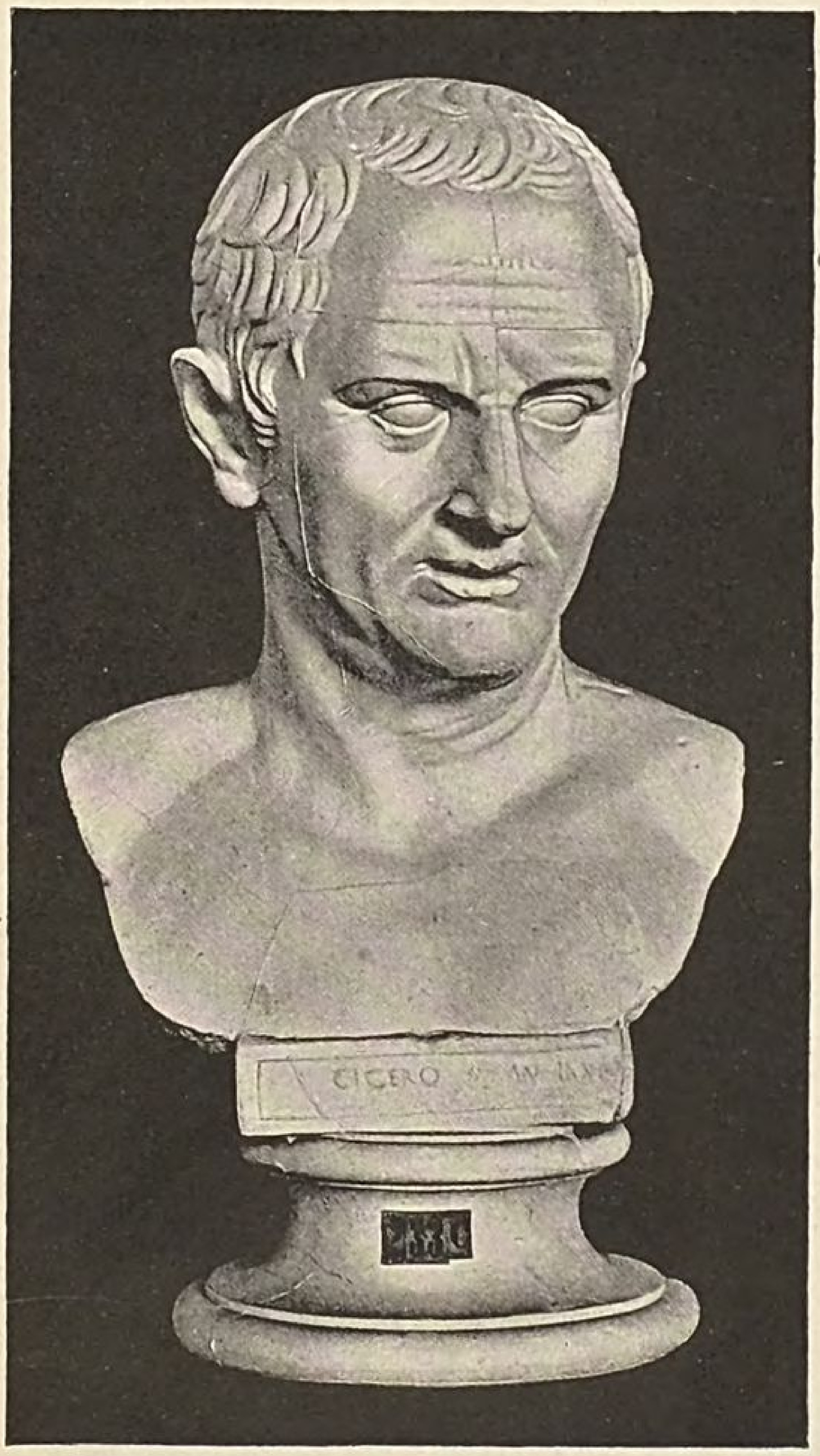
22) πόθεν *ornamenta? ab chorago sumito dare debet: praebenda aediles locaverunt.* Plaut. Persa 159 sq.

23) *nam hoc paene iniquomst comico choragio conari desubito agere nos tragoediam.* Plaut. capt. 61 sq.

24) Horat. epist. I, 6, 40; Plut. Luc. 39; Val. Max. II, 4, 6; Plin. n. h. XXXVI, 15, 115.

25) *summum choragium.* Cod. topogr. urbis Romae ed. Urlichs p. 4, 8; 5, 9.

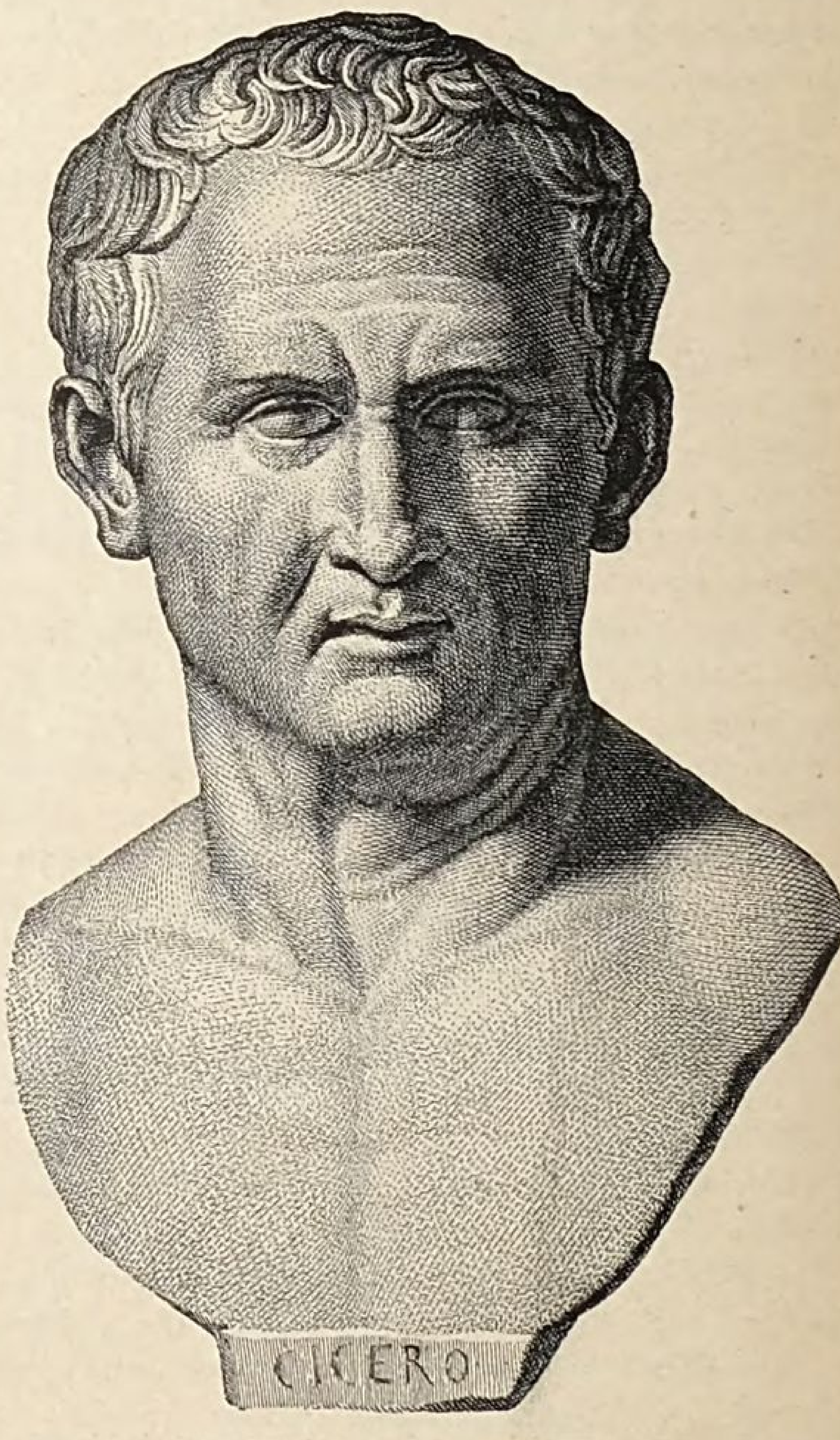
gypso Chrysippi invenias. In Athen stand seine Statue im Kerameikos, Cic. Fin. I, 11, 39: *Athenis-statua est in Ceramico Chrysippi sedentis, porrecta manu,* ein lehrhafter Gestus, der dort scherzhaft gedeutet wird. Auch auf unserer Münze kann die Handbewegung an den Bart als eine Andeutung der Reflexion und Demonstration gefafst werden. Auf seine zwerghafte Gestalt geht auch die Anekdote bei Diog. Laert. VII, 7, 4: ἦν δὲ καὶ τὸ σωμάτιον εὐτελής, ὡς δῆλον



427 Cicero (Madrid).

ἐκ τοῦ ἀνδριάντος τοῦ ἐν Κεραμεικῷ, ὃς σχεδόν τι ὑποκέκρυπται τῷ πλησίον ἱππεῖ. ὅθεν αὐτὸν Καρνεάδης Κρύψιππον ἔλεγεν. Mit den ernsten strengen Zügen des Gesichts stimmt vortrefflich eine Herme der Villa Albani, welche auch die bis an die Ohren reichende dichte Umhüllung des Philosophenmantels bietet. (Abb. 426, nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 23, 4.) [Bm]

Cicero. Über Ciceros Leibesbeschaffenheit wissen wir nur von ihm selbst (im Brutus 91, 313 ff.; vgl. Plut. Cic. 3 u. 4), dafs er in der Jugend schlank und mager war und wegen seines langen Halses schwindsüchtig zu werden befürchtete, dafs aber während seiner Studienreise nach Griechenland und Asien im Jahre 79 Kräftigung und mäfsige Fülle des Leibes eintrat: *lateribus vires et mediocris habitus accesserat.* In seinem Antlitze spielte meist ein heiteres und witziges Lächeln: τὸ πρόσωπον αὐτοῦ μειδίαμα καὶ γαλήνην κατεῖχε, Plut. Dem. et Cic. comp. 1. Asinius Pollio bei Senec. suas. 6, 24 rühmt an ihm: *facies decora ad senectutem prosperaque permansit valetudo.* — Ein öffentliches Bildnis scheint



428 Cicero (London). (Zu Seite 397.

dem grofsen Redner trotz des Titels *pater patriae* nicht gesetzt worden zu sein, aufser einem vergoldeten in Capua, wie er in Pis. 11, 25 selbst erwähnt. Als Proconsul in Kilikien wehrte er solche gewöhnlichen Ehrenbezeugungen ab: *statuas, fana,* τέθριππα, *prohibeo,* ad Attic. 5, 21, 7. — Von erhaltenen Denkmälern wird eine Münze von Magnesia ad Sipylum fast allgemein verworfen, wenigstens auf den Sohn bezogen, der im Jahre 24 Statthalter von Asien war. Dagegen ist inschriftlich bezeugt die schöne Büste in Madrid (1860 von E. Hübner entdeckt), welche nur an der Nasenspitze etwas gelitten hat. (Abb. 427, nach Photographie von einem

Gipsabguſs.) Die Schriftzüge M. CICERO. AN. LXIIII gehören ihrem Charakter nach in das Augusteische Zeitalter. Die Inschrift bezeichnet die Lebensdauer Ciceros wie auf Grabdenkmälern, nicht das Lebensjahr bei Abnahme des Bildnisses. Eine hohe, mehrfach durchfurchte Stirn mit entblöſstem Scheitel, tiefliegende Augen, fast horizontale Brauen und eine ziemlich gerade Nase kennzeichnen den Oberteil des Gesichts. Um die mageren Wangen und feinen beweglichen Lippen spielt ein geistreicher Zug. — Eine zweite Büste von schlagender Ähnlichkeit befand sich früher in Villa Mattei, jetzt in Apsley House, dem Palaste des Herzogs von Wellington in London. Wir geben (Abb. 428) die Vorderansicht nach Visconti, Iconogr. rom. pl. 12 N. 1. Die Inschrift CICERO soll alt sein, aber erst dem 3. Jahrhundert angehören. Nase, Lippen und Kinn sind sorgfältig restauriert; das Ganze überarbeitet.

Mehrere andre Büsten des Redners, welche Bernouilli, Röm. Ikonogr. I, 137 ff., anführt, sind den vorstehenden so weit ähnlich, daſs ihnen andre Originale zu Grunde gelegen zu haben scheinen; die bedeutendsten: im Museo Chiaramonti N. 698, in der Inschrifthalle in den Uffizien zu Florenz N. 302, in Mantua N. 184 (Maecenas genannt), in Wien im untern Belvedere N. 161 (Vespasian genannt); im Mus. Capitol. Philosophenzimmer N. 75, letztere freilich mit mehr selbstbewuſstem Ausdruck. — Viele andre Ciceroköpfe sind nach zufälligen Warzen *(ciceres!)*, oder nach rednerischer Haltung, oder nach allgemeiner Vorstellung und Liebhaberei so benannt worden. [Bm]

Circus s. Hippodrom.

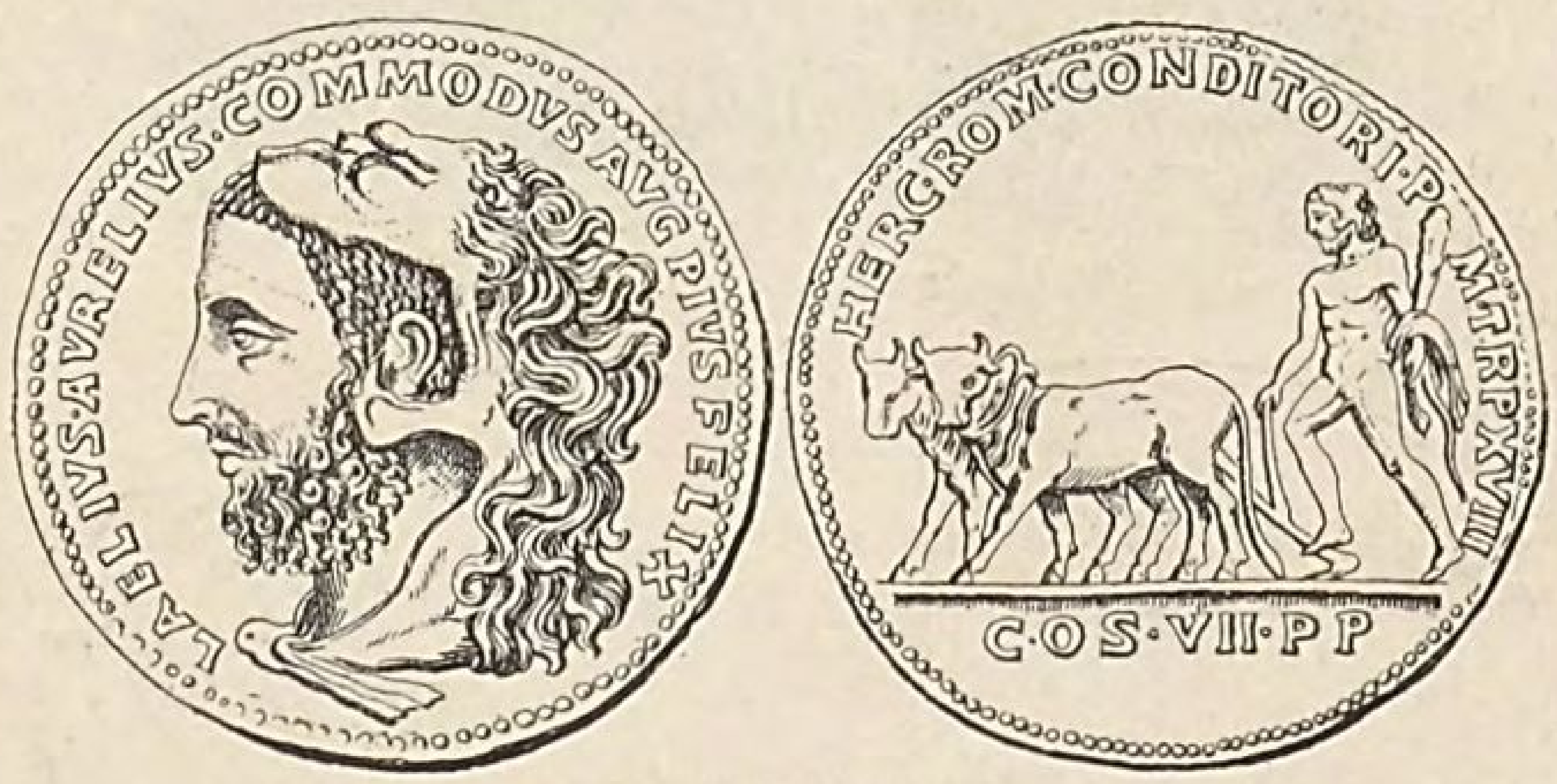
Claudius, römischer Kaiser. M. Aurelius Claudius Gothicus, aus Dardanien oder Illyricum stammend, war bereits unter Decius wegen seiner militärischen Leistungen angesehen; später bei Gallienus wurde er nach dessen Tod erst vom Heere, dann am 24. März 1021 (268) vom Senat als Kaiser anerkannt. Er stirbt, ein Jahr nach seinem groſsen Gothensiege (270), bei Sirmium an der Pest. Bronzemedaillon; auf der Kehrseite die Darstellung der Moneta Augusti (Abb. 429; Fröhner p. 234). [W]



429



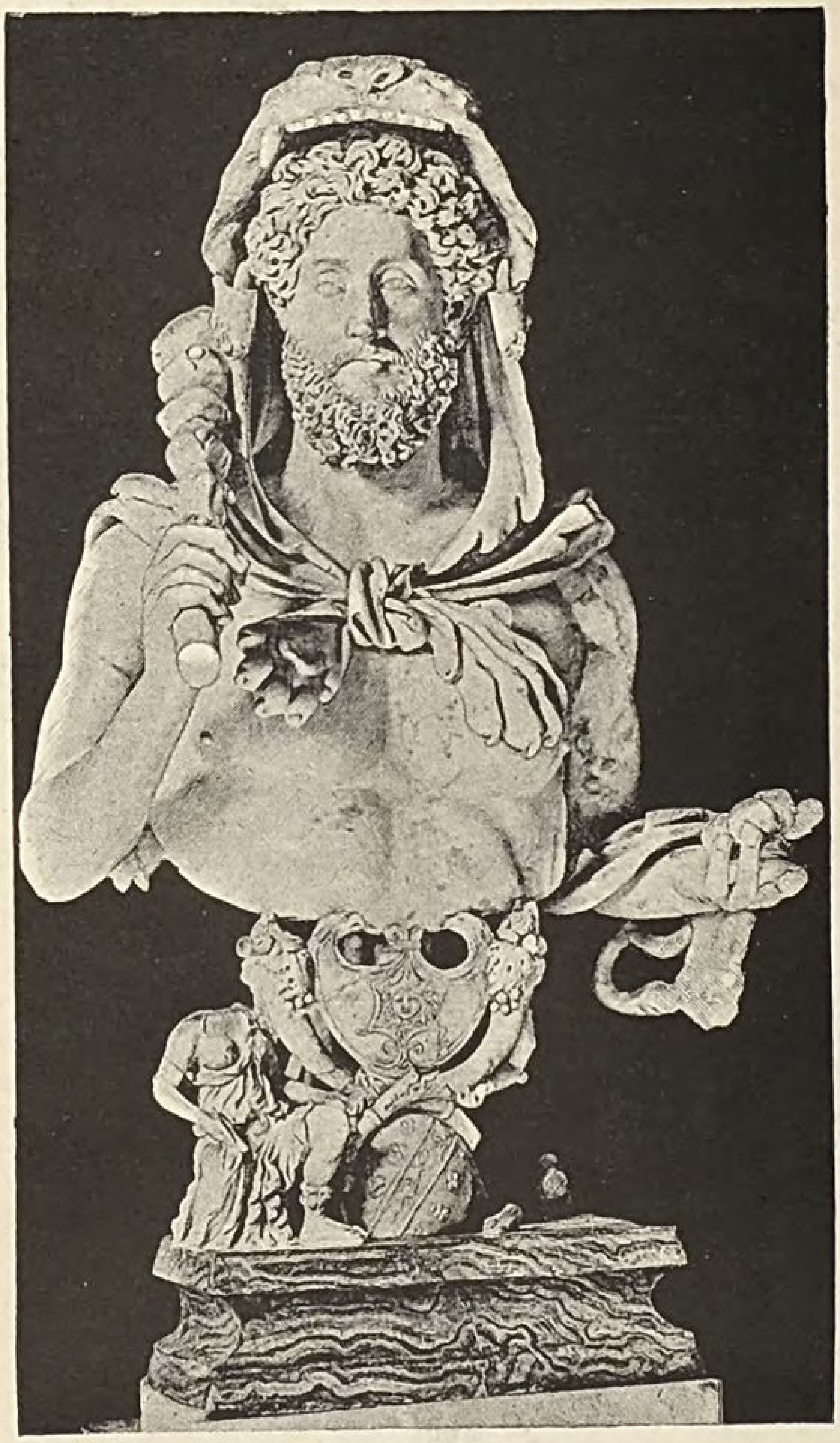
430



431 (Zu Seite 398.)

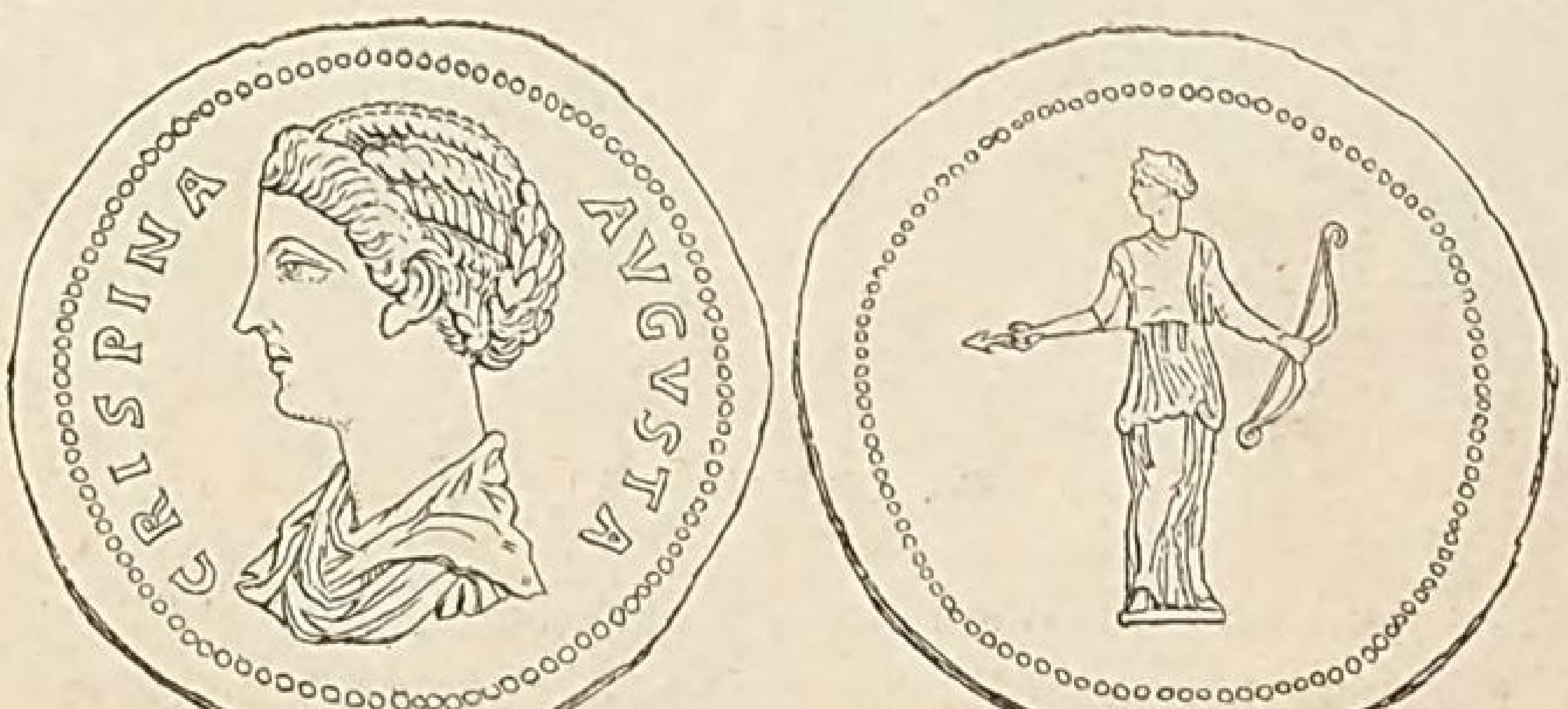
Commodus, römischer Kaiser. L. Aelius Aurelius Commodus, Sohn des M. Aurelius und der Faustina, geboren am 31. August 914 (161), gelangt zur Regierung 180, wird ermordet am 31. Dezember 192. Das Bildnis des jungen Cäsar mit Lorbeerkranz und Aegis geschmückt auf einem Bronzemedaillon des Jahres 177, auf den im Jahr zuvor von Marcus und Commodus abgehaltenen Triumph bezüglich, indem Commodus seinen Vater auf dem germanischen Feldzug begleitet hatte; den Titel GERManicus führt er auf seinen Münzen seit 172, SARMaticus seit 175, wo auch Marcus denselben erhalten hatte (Abb. 430; Fröhner, Les médaillons de l'empire romain p. 113). In das letzte Regierungsjahr des Commodus gehört das Bronzemedaillon, auf dem der Kaiser als Hercules Romanus mit der über das Haupt gezogenen Löwenexuvie dargestellt ist (Lamprid. Comm. 8; Cass. Dio LXXII, 15). Am Anfang des Jahrs war Rom durch eine groſse Feuersbrunst heimgesucht worden (Cass. Dio LXXII, 24); wegen der dadurch notwendig gewordenen umfassenden Neubauten sollte nach Senatsbeschluſs für diesen neuen Stadtteil, oder gar für die ganze Stadt (Lamprid. 8) der Name Colonia Commodiana eingeführt werden; auf der Rückseite des vorstehenden Medaillons mit der Umschrift HERCuli ROMano CONDITORI ist der Kaiser dargestellt, wie er ausgestattet mit den Herkules-Symbolen den

Pflug um seine neue Stadt führt (Abb. 431; Fröhner p. 145). Die Angabe des Lampridius 9: *accepit statuas in Herculis habitu eique immolatum est ut deo* hat im Jahre 1874 bei den Ausgrabungen auf dem Esquilin ihre Bestätigung gefunden in der jetzt im Museum des Senatorenpalastes aufgestellten Marmorbüste (1,18 m hoch). (Abb. 432). Commodus erscheint hier, wie auf dem Medaillon, als Herkules mit dem Löwenfell über dem Hinterkopf; in der Rechten hält er die Keule über der Schulter, in der Linken die Hesperidenäpfel. Die barocke Ausstattung der Büste mit Armen ist uns an Marmorwerken selten bewahrt geblieben; sie kann erst, wiewohl vereinzelte Beispiele sich auch früher nachweisen lassen, zu Ende des 2. Jahrhunderts beliebt geworden sein, hat sich dann aber, wie die Kaiserbildnisse der Münzen erweisen, bis tief in die Constantinische Zeit erhalten. Gestützt wird die Commodusbüste durch einen Amazonenschild, der an den Spitzen jederseits in einen Adlerkopf ausläuft, und ein Gorgoneion als Schildzeichen führt; neben dem Schild sind zwei Füllhörner angebracht, die auf der mit Sternen und dem Tierkreis (Stier Capricornus Krebs) geschmückten Himmelskugel ruhen. Die Füllhörner wurden von je einer mit der Doppelaxt bewaffneten Amazone gehalten, von denen jedoch nur diejenige links übrig ist. Verständlich wird die Darstellung des Untersatzes der Büste durch den Umstand, daſs Commodus sich zu Ehren seiner Konkubine Marcia, der er übrigens fast alle Rechte der rechtmäſsigen Gemahlin einräumte, den Namen Amazonius beigelegt hatte (Lamprid. 11; Herodian. I, 16, 4). Die Bevorzugung des Herkuleskultus, und die damit zusammenhängende Darstellung der Kaiser unter dem Bilde des Herkules dürfen nicht beurteilt werden nach der kindischen Ausartung, in welcher sie während der Regierung des Commodus erscheinen. In den hellenistischen Königreichen hatten sich die Herrscher, das Beispiel Alexanders des Groſsen nachahmend, vielfach unter dem Bilde des Herakles darstellen lassen, und in Rom kann darin auch wenig Anstöſsiges gefunden worden sein; denn sobald es sich um Verherrlichung eines Siegers handelte, der von weiten Heerzügen heimkehrte, bot sich eine derartige Vergleichung von selbst. Herkulessymbole werden bereits in Augusteischer Zeit gelegentlich dem Kaiser gegeben, eingebürgert hat sich aber die Darstellung des Herrschers im Herkuleskostüm doch erst durch Commodus, und zwar wird sie dann unter Septimius Severus, wie unter Gallienus und Maximianus beibehalten.



432 Commodus.

Bruttia Crispina, Tochter des Brutius Praesens, noch zu Mc. Aurels Zeit dem Commodus vermählt (Capitol. Aur. 27) 930 (177), wird wegen Ehebruch nach Capri verbannt und dort 936 etwa gleichzeitig mit Lucilla umgebracht. Bronzemedaillon, mit einer Diana in langem Gewand auf der Kehrseite (Abb. 433; Cohen III, 195 N. 23 pl. IV). [W]



433

Constantinus, der römische Kaiser, nebst seiner Familie.

Der Stifter des Hauses ist:

Flavius Valerius Constantius (Chlorus), Sohn des Dardaners Eutropius und der Claudia, deren Vater Crispus ein Bruder des Claudius Gothicus war; 1045 (292) zum Cäsar ernannt, und von Maximianus adoptiert; wird am 1. Mai 305 Augustus nach Maximians Abdankung, stirbt aber bereits den 25. Juli 1059 (306). Bronzemedaillon, Brustbild des Kaisers im Panzer, mit

Speer und Schild; auf dem letzteren im Relief der Kaiser als Feldherr, vor dem die Victoria einherschreitet (Abb. 434; Cohen V, 562 N. 73 pl. XIV).

Flavia Julia Helena, Gemahlin des Constantius Chlorus und Mutter Constantins des Grofsen, von Constantius verstofsen, als dieser bei seiner Erhebung zum Cäsar von Maximianus adoptiert wurde und die Theodora, Maximians Stieftochter, heiraten mufste. Nach Constantins Thronbesteigung erhält sie den Augusta-Titel und stirbt 1081 (328). Bronzemedaillon (Abb. 435; Annuaire III pl. 13 N. 62).

Flavius Valerius Constantinus Maximus, Sohn des Constantius Chlorus und dessen erster Gemahlin Helena, zu Naissus in Dardanien geboren 1027 (274), wird 1059 (306) nach Constantius' Tod Cäsar, im Jahr darauf Augustus. Durch den Sieg über Licinius 323 gelangt er in den alleinigen Besitz des Reichs; er stirbt am 22. Mai 1090 (337), im 64. Lebensjahr. — Seit Trajan ist Constantin der erste Kaiser, welcher wieder bartlos erscheint, und seinem Beispiel folgen die späteren Kaiser aufser Julianus. Als Abzeichen der kaiserlichen Würde führt Constantin zuerst das Diadem, und zwar entweder als (goldnen) Lorbeerkranz, zwischen dessen Blattpaare Perlen gesetzt sind, oder ganz aus Perlen und Edelsteinen zusammengesetzt (Aur. Vict. Epit. 141: *habitum regium gemmis et caput exornans perpetuo diademate*). In Aufnahme gekommen war das Diadem allerdings bereits durch Aurelian (Aur.



434



435



436



437

Vict. Epit. 35), allein vor Constantin läfst es sich auf den Monumenten nicht nachweisen. — Bronzemedaillon (Abb. 436; Annuaire de la société de numism. et d'archéol. III, 14 N. 102), auf den Sieg über Licinius bezüglich, als den Beherrscher der asiatischen Reichshälfte: der mit einer Trophäe aus dem Feldzug Heimkehrende ist Crispus, Constantins ältester Sohn, der von dem hier Jupiter ähnlich dargestellten Vater empfangen wird. Der bacchische Panther bezeichnet den besiegten Orient, der Phönix auf der Weltkugel ist Sinnbild der Ewigkeit. Constantin thronend, den Nimbus um das Haupt, von seinen beiden zu Cäsaren erhobenen Söhnen Crispus und dem jungen Constantin umgeben, bildet die Rückseite des gleich dem vorigen zu Rom geprägten (*P*ercussa *R*omae) Bronzemedaillons (Abb. 437; Fröhner, Les médaillons de l'emp. rom. p. 278). Sardonyx mit den Reliefbüsten Constantins und der Fausta, im Museum zu Petersburg (Abb. 438; Mongez 61 N. 5). — Eigenartig ist ein auf Gold- und Silbermünzen der letzten Regierungsjahre des Constantin vertretener Portraitkopf (Abb. 439 a u. b; Fröhner p. 277) mit stark vorgestrecktem Hals und nach dem Himmel gerichteten Augen. Eckhel (Doctr. Num. VIII, 80) will darin eine Nachahmung der Köpfe Alexanders d. Gr. sehen, mit dem Constantin von seiner Umgebung sich gern vergleichen liefs (Panegyr. IX, 5). Die Darstellung ist dieselbe, wegen deren Constantin bei



440 (Zu Seite 401.)


439a (Zu Seite 399.)


438 Constantin d. Gr. Fausta. (Zu Seite 399.)



439b (Zu Seite 399.)



441 (Zu Seite 401.)



442 (Zu Seite 401.)



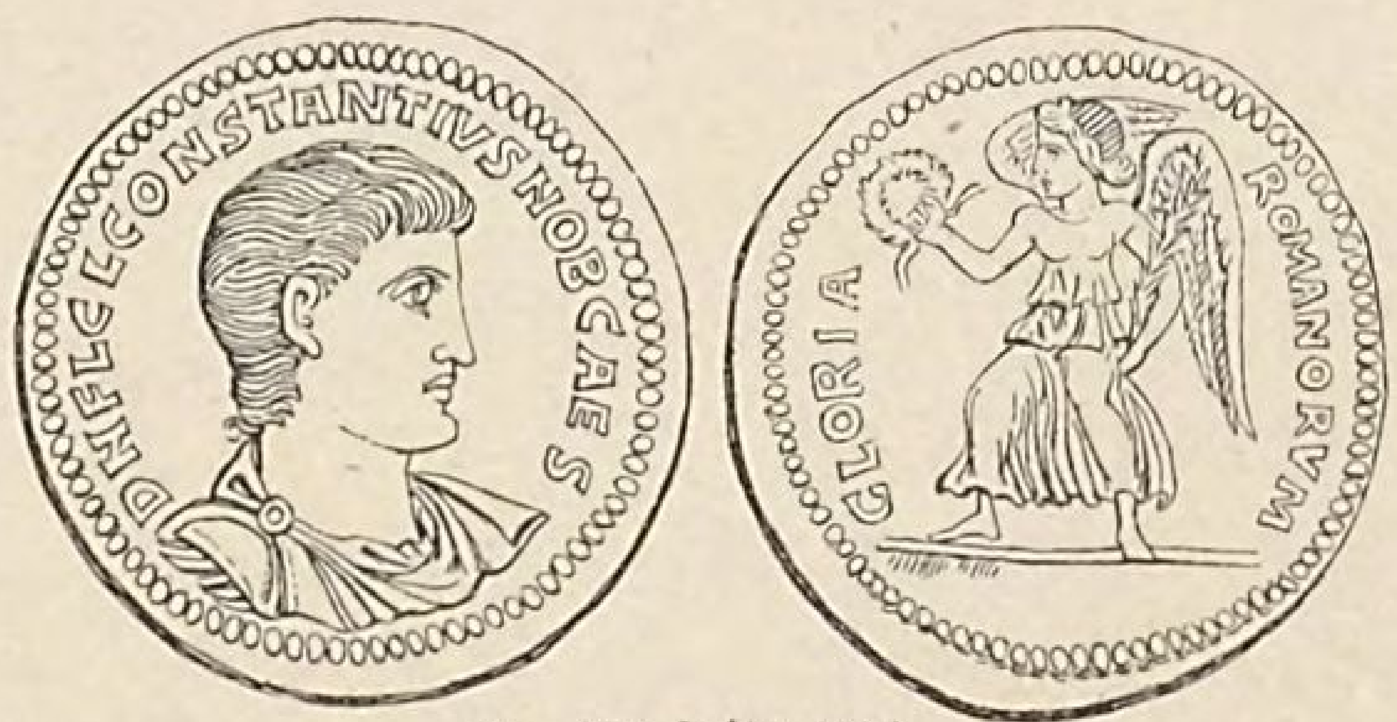
443 (Zu Seite 401.)

Julian in Caesares s. f. als mondsüchtig verspottet wird, und auf welche sich Eusebius Vita Constant. IV, 15 bezieht: ὅση δὲ αὐτοῦ τῇ ψυχῇ πίστεως ἐνθέου ὑπεστήρικτο δύναμις, μάθοι ἄν τις καὶ ἐκ τοῦδε λογιζόμενος, ὡς ἐν τοῖς χρυσοῖς νομίσμασι τὴν αὐτοῦ αὐτὸς εἰκόνα ὧδε γράφεσθαι διετύπου, ὡς ἄνω βλέπειν δοκεῖν ἀνατετάμενος πρὸς θεόν, τρόπον εὐχομένου. Τούτου μὲν οὖν τὰ ἐκτυπώματα καθ᾽ὅλης τῆς Ῥωμαίων διέτρεχεν οἰκουμένης. Die hier mit abgebildete Kehrseite einer dieser Münzen, auf der Constantin das Labarum haltend dargestellt ist (im Abschnitt: *S*acra *M*oneta *TR*everica), läfst Eusebius' Erklärung wenigstens als möglich erscheinen. Die früheste Beziehung zum Christentum auf Constantins Münzen reichen noch ins erste Dezennium seiner Regierung hinauf, indem schon bald nach der Maxentiusschlacht das Christogramm dem Helmschmuck (vgl. Euseb. vita Const. I, 31; Sozomenus Hist. Eccl. I, 8) des Kaiserporträts eingefügt wird (v. Sallet, Verhandl. d. Numismat. Gesellschaft zu Berlin 1879—80 S. 4; Madden Numismatic Chronicle 1877 S. 11).

Flavia Fausta, Tochter des Maximianus Herculius, wird Gemahlin des Constantin 1061 (308), nachdem dieser seine erste Gemahlin Minervina, die Mutter des Crispus, verstofsen hatte; ihre Kinder, denen sie durch den von ihr veranlafsten Tod des Crispus die Herrschaft sichert, sind: Constantinus, Constantius, Constans, die alle Augusti werden, Constantina, Constantia und Flavia Julia Helena. In Trier geprägtes Goldmedaillon (*P*rima [officina] *TR*everica) mit ihrem Brustbild (Abhandl. d. Preufs. Akademie 1873 [Abb. 440; Taf. N. 3]); auf der Rückseite die Kaiserin thronend, ein Kind an der Brust, umgeben von Spes und Felicitas, zu ihren Füfsen vier Genien mit Schilden; ob diese Darstellung auf der Kaiserin eigne Kinder geht, oder auf die Sorge für die puellae alimentariae, mufs zweifelhaft bleiben. Der Nimbus wird hier ebenso wie auf dem Medaillon des Constantin (s. Abb. 437) und auf Münzen der späteren Kaiser (vgl. Constantius II, Galla Placidia) verwendet, um in zeremoniellen Darstellungen die Person des Herrschers oder der Herrscherin als solche zu charakterisieren; und es kann darum auch nicht befremden, dafs auf einem frühchristlichen Mosaik von S. Maria Maggiore auch König Herodes bei dem bethlehemitischen Kindermord mit dem Nimbus ausgestattet wird (Ciampini Vetera monumenta I, p. 200). Gleichwohl ist der Versuch gemacht worden, das Bild der Kehrseite des Faustamedaillons für eine Maria mit dem Jesuskind zu erklären, obwohl sich die Münzen Constantins sowohl wie seiner Nachfolger noch auf lange Zeit hinaus jeglicher Beziehung auf die Theotokos enthalten. Die Übereinstimmung solcher rein profanen Darstellungen mit den später spezifisch christlichen mufste aber eintreten, da die christliche Kunst ihre Motive der in den Anschauungen des Heidentums erwachsenen Kunsttradition unmittelbar entnimmt (vgl. Fröhner p. 292).



444 (Zu Seite 402.)



445 (Zu Seite 402.)

Flavius Julius Crispus, ältester Sohn des Constantin von dessen erster Gemahlin Minervina, 1070 (317) zum Cäsar ernannt, zugleich mit seinem Stiefbruder Constantinus (II) und dem jüngeren Licinius 326 auf Betreiben der Fausta hingerichtet. Bronzemedaillon (Abb. 441; Cohen VI, 191 N. 28 pl. V).

Flavius Claudius Constantinus (II) Junior, Sohn des Constantin und der Fausta, 317 zum Cäsar ernannt, erhält 335 bei der Teilung des Reichs Britannien, Gallien und Hispanien, wird 337 bei dem Tode des Vaters Augustus. Nach Beseitigung des Delmatius und Hannibalianus gerät er über deren Besitzungen in Krieg mit seinem Bruder Constans und wird 1093 (340) bei Aquileja besiegt und getötet. Goldmedaillon aus der Münzstätte Trier (TR) (Abb. 442; Cohen VII, 386 N. 1 pl. VIII).

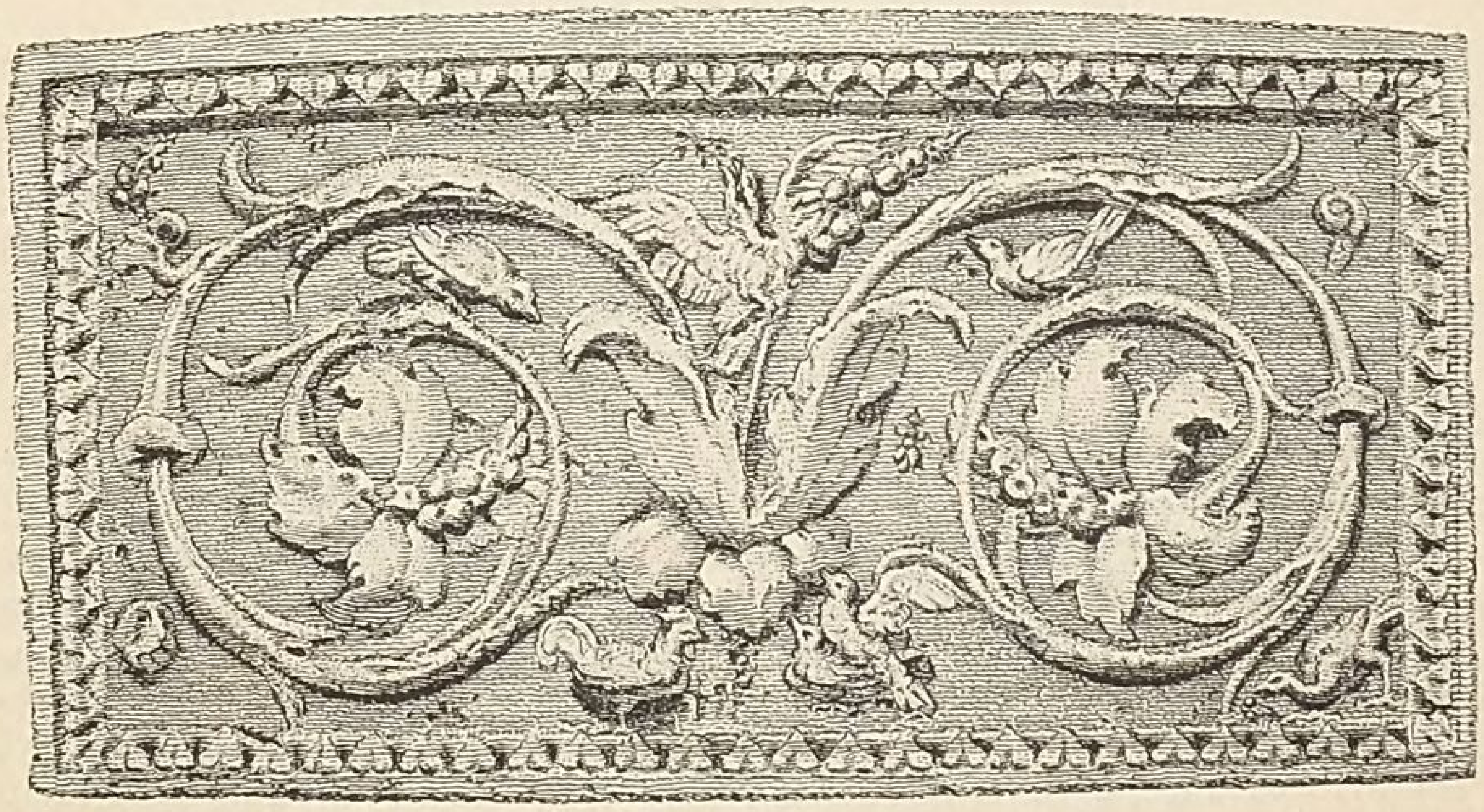
Flavius Julius Constans, zweiter Sohn des Constantinus und der Fausta; 1086 (333) zum Cäsar ernannt, erhält zwei Jahre später bei der Teilung des Reichs Italien, Illyricum und Afrika, wird 337 Augustus, und nach dem Siege über Constantinus I.

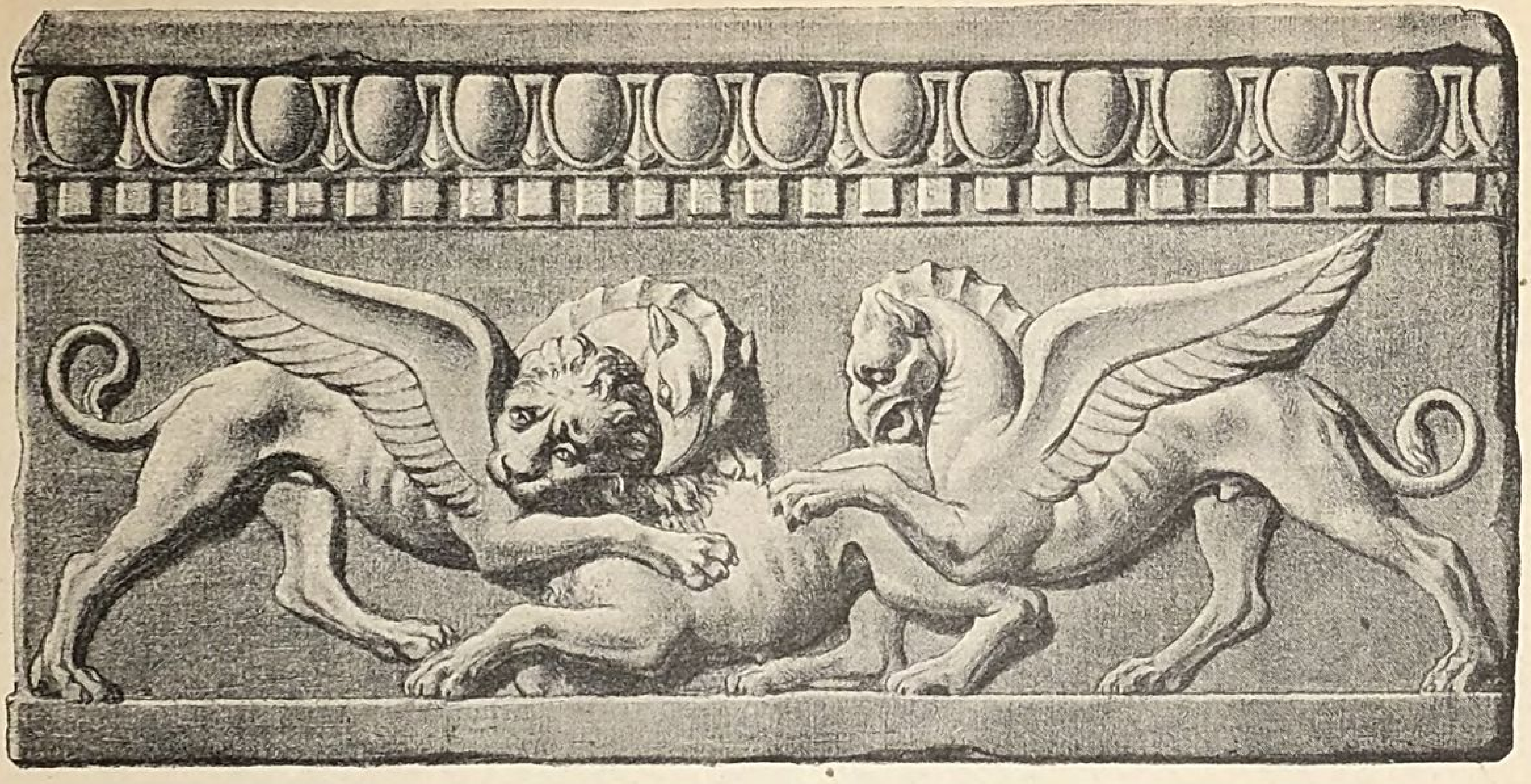
auch Herr über den Westen des Reiches; er fällt 1103 (350) durch die Nachstellungen des Magnentius in den Pyrenäen, etwa 30 Jahre alt. Goldmedaillon aus *AQ*uileja (Abb. 443; Zeitschr. f. Numism. IX Taf. 1 N. 7), auf die Siege über die in Gallien eingedrungenen Franken und diejenigen in Britannien bezüglich.

Flavius Julius Constantius (II), Sohn des Constantin und der Fausta, 1070 (317) geboren, 323 Cäsar; bei der Reichsteilung 335 erhält er den Orient, und zwei Jahre darauf, kurz vor Constantins Tod, den Auftrag zum Feldzug wider die Perser. Nach dem Tode des Constans und dem Sieg über Magnentius Alleinherrscher des Reichs, ernennt er den Constantius Gallus und nach dessen Tod den Julianus zum Cäsar, der nach seinem Alemannensieg von den Soldaten zum Augustus ausgerufen, mit jenem zerfällt. Constantius stirbt aber, bevor es zum offenen Krieg kommt, zu Mopsukrene in Cilicien 1114 (361). Goldmedaillon aus der Präge von Antiochia (A N) (Abb. 444; Abhandl. der Preufs. Akademie 1873 [Tafel] N. 4); die Darstellung des Kaisers als Triumphator ist wohl eher auf den Sieg über die Perser als auf den über Magnentius zu beziehen.

Flavius Claudius Constantius Gallus, Sohn des Julius Constantius (eines Bruders Constantins des Grofsen) und der Galla, und älterer Bruder des Julianus, wird 1104 (351) Cäsar und durch seine Heirat mit Constantina der Schwager des Constantin, 354 aber auf des Letzteren Befehl ermordet. Bronzemedaillon (Abb. 445; Cohen VI, 350 N. 19 pl. X).

(Über Julianus Apostata s. Art.) [W]





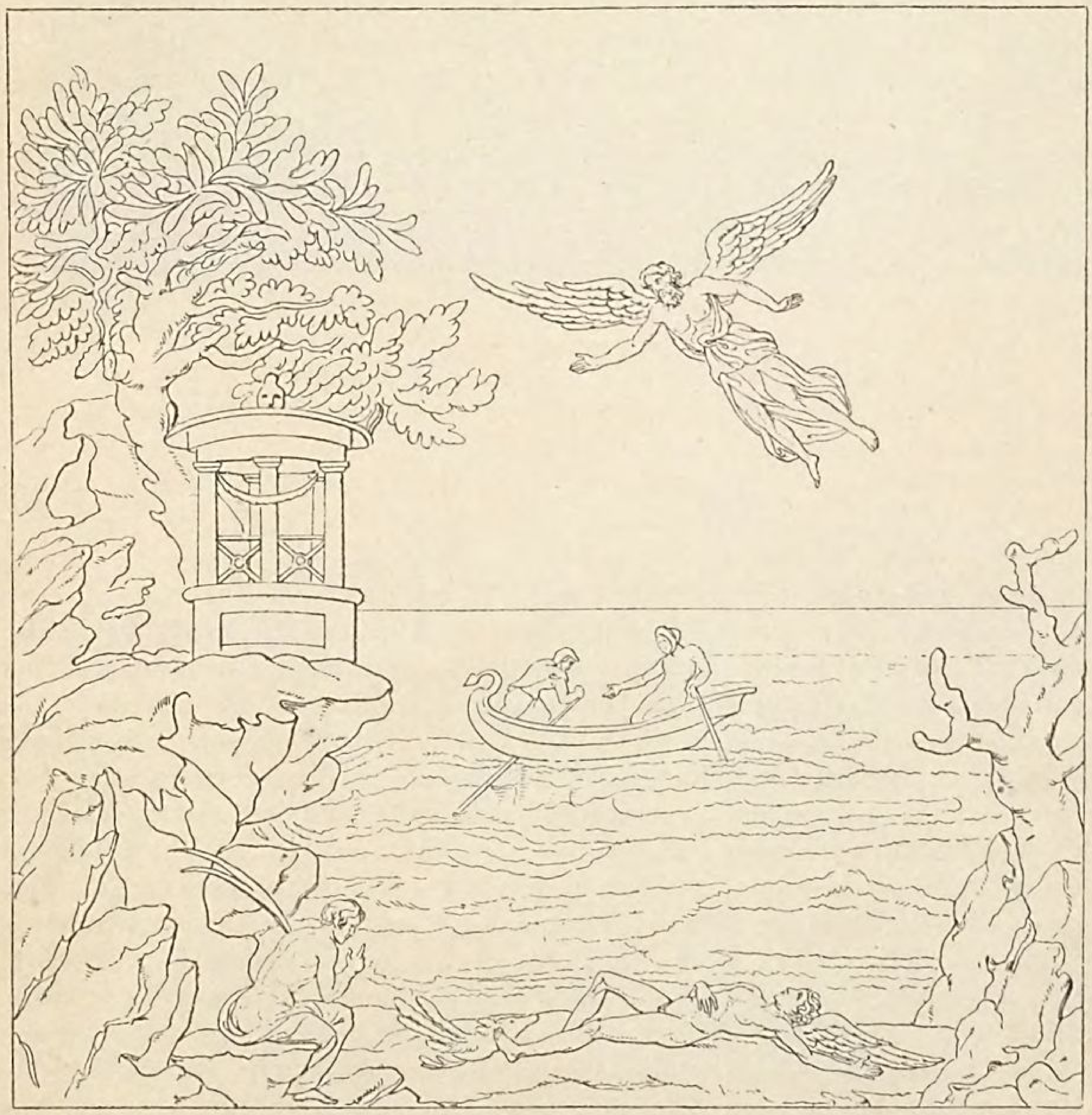
D

Daidalos, d. i. der Künstler, Verzierer, ursprünglich appellativisch, wie der adjektivische Gebrauch Ξ 179 und das Verbum δαιδάλλω Σ 479 ψ 200 beweist, wird zum mythischen Heros der Daidaliden in Athen, ist aber zunächst Vater der ältesten kretischen Kunst. Die Handelsbeziehungen Athens zu der Insel veranlassen in Verbindung mit der Theseussage eine wahrscheinlich von den Tragikern zu gunsten ihrer Stadt gestaltete mythische Verknüpfung, worin Daidalos als geborner Athener, Sohn des Eupalamos, d. i. des Gewandten, wegen des Mordes seines Neffen Talos (s. Art.) nach Kreta flieht, dort als Handwerksmann der Pasiphae (s. Art.) eine Kuh verfertigt, das Labyrinth für den Minotauros (s. »Theseus«) baut, dann aber wegen des der Pasiphae geleisteten Dienstes vor dem Zorne des Minos fliehen mufs. Diese Flucht bildet den poetisch ausgeschmückten Teil der Sage: der grofse Künstler, dem der griechische Handwerksmann die Erfindung aller seiner Instrumente zuschrieb (Plin. 7, 198 *fabricam materiarum Daedalus et in ea serram, asciam, perpendiculum, terebram, glutinum ichthyocollam* — dann 209 *malum et antennam*), hat auch die einfachste mechanische Flugmaschine erfunden, welche jedoch bei dem Sohne Ikaros versagt. — Die Verfertigung der Flügel stellen zwei Basreliefs in Villa Albani vor (Zoega, bassir. I, 44; Winkelm., Mon. ined. 95; auch Millin G. M. 130, 488). Ikaros steht schon gerüstet zum Fluge da; die Flügel sind aber nicht mit Wachs befestigt, denn die Plastik braucht sinnlich wahrnehmbare Motive, sondern mit Kreuzbändern über Brust und Armen. Daidalos selbst, im einfachen Werkmannskleide, arbeitet noch mit der Spitzhaue an dem einen für ihn selbst bestimmten Flügel, als ob er von Marmor wäre, während der andre fertig daneben auf dem Boden steht. Eine hohe Mauer bildet den Hintergrund und deutet das Gefängnis an. — Auf einem Vasengemälde befestigt Daidalos die Flügel unter Athenens Beistande (Mus. Borb. XIII, 57). — Ein schöner Onyxkameo (Mus. Borb. II, 28, 1) zeigt Ikaros auf einem Postamente stehend, während ihm Daidalos die schon am Rücken hängenden Schwingen noch durch Ringklammern am Arme befestigt. Eine links stehende Frau nimmt man für die befreundete Pasiphae, oder, da sie den Hammer hält, besser für eine Personifikation der Skulptur; rechts sitzt die kretische Göttin Diktynna oder Britomartis in phrygischer Tracht mit hohen Jagdstiefeln, Köcher und Bogen auf dem Rücken, den Speer in der Hand.

Den fliegenden Ikaros zeigt das Relief einer Thonlampe (Arch. Ztg. 1852 Taf. 39, 2) in derber Arbeit, mit genau so wie auf dem Kameo angehefteten Schwingen. Darunter auf dem Meere rudert im Kahn ein Fischer, der gerade einen Fisch an der Angel gefangen hält; genau wie bei Ovid. Met. VIII, 226: *hos aliquis, tremula cum captat arundine pisces, — vidit et obstupuit.* Oben über Ikaros schaut ein bärtiger Mann

aus einer Burg dem Flüchtlinge mit erstaunter Geberde nach; es ist natürlich Minos, der nur über das Reich der Luft nicht gebietet (Ov. Met. VIII, 187).

Die Scene vom Sturze des Ikaros, in griechischer Dichtung nur von Kallimachos in den verlornen Αἴτια behandelt, glänzend bei Ovid. Met. 8, 183 ff. und Ars Am. 2, 21 ff., findet sich auf drei pompejanischen Wandgemälden, und zwar, obgleich jedes einen verschiedenen Moment darstellt, im ganzen so übereinstimmend, dafs ein gemeinsames Original vorausgesetzt werden darf. Das eine zeigt den kopfüber herabstürzenden Ikaros, ein zweites, besonders ausgezeichnet durch die intensive Darstellung der Abendröte, bietet uns Ikaros tot am Strande liegend, Daidalos in der Höhe den Verlornen suchend; auf dem dritten, dessen Umrisse wir hier nach einer Vignette bei Braun, Zwölf Basreliefs Blatt 16 wiederholen (Abb. 446) — das Bild wird nochmals farbengetreu in »Malerei« erscheinen —, hat der unglückliche Vater die Leiche des Sohnes eben entdeckt. Aus der Besprechung von Robert, Arch. Ztg. 1877 1 ff. entnehmen wir die zum Verständnis der Besonderheiten notwendige Bemerkung, dafs Daidalos den Sturz des Sohnes anfänglich nicht bemerkt, sondern eine Zeit lang weiter fliegt. Während bei Ovid der Schreckensruf des stürzenden Sohnes den Vater sogleich aufmerksam macht, bei Kallimachos dagegen Daidalos den Verlornen noch nach der Ankunft auf Sicilien erwartet (Schol. Iliad. B 145; Schneider Callimachea II, 118) und Herakles die Leiche am Strande von Doliche, später Ikaria genannt, begräbt (Apollod. 2, 6, 4; Paus. 9, 11, 4), befolgen die Künstler zwischen beiden Traditionen einen Mittelweg, wonach Ikaros vom Vater selbst bald gefunden und begraben wird. So auch Palaeph. Incred. 13: ἐκβληθεὶς δὲ ὁ Ἴκαρος ὑπὸ τῶν κυμάτων παρὰ τοῦ πατρὸς ἐτάφη. Auch auf unserm Gemälde ist anzunehmen, dafs der Knabe von den Wellen ans Land gespült ist (dies ergibt sich aus der genauen Analyse des zweiten); Daidalos entdeckt die Leiche, von welcher der eine Flügel abgelöst ist, nach längerem Suchen. Neben dem Toten sitzt trauernd an dem Felsen eine Ufernymphe, mit einem Schilfstengel in der Hand. (Häufig wiederkehrende Figuren dieser Art hat man Ufernymphen [Ἀκταί] genannt.) Die Geberde des mit langem Chiton bekleideten Daidalos ist sprechend; die Landschaftsstaffage besteht aus einem Schifferkahn mit zwei Insassen, welche hier noch nichts von dem Vorgange bemerken. Den vorspringenden Uferfels krönt ein Tempelchen, überschattet von einem Ölbaum. [Bm]


446 Daedalus erblickt den toten Ikarus.

Daidalos, Bildhauer von Sikyon, steht in Schulzusammenhang mit Polykleitos. Er ist bekannt als der Verfertiger mehrerer Siegerstatuen und eines Weihgeschenkes der Eleer wegen eines in der 95. Olymp. über die Lakedaimonier erfochtenen Sieges in Olympia (Paus. VI, 2, 8), ferner als der Mitarbeiter an einem umfangreichen Weihgeschenke der Tegeaten in Delphi, für welches er die Statuen der Nike und des Arkas lieferte (Paus. X, 9, 5). Auf denselben Künstler hat man nach einer Angabe des Plinius (XXXVI, 35: *Venerem lavantem sese Daedalus fecit*) eine in mehrfachen Wiederholungen auf uns gekommene Statue

einer kauernden nackten Aphrodite (abgeb. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. I, 407) zurückführen wollen. Es erscheint aber mindestens zweifelhaft, ob eine derartige völlig nackte und rein genrehaft gefafste Bildung der Göttin vor der Zeit des Praxiteles möglich war. Vielleicht ist dieses Werk einem späteren Daidalos von Bithynien (aus alexandrinischer Zeit) zuzuschreiben. Vgl. Stark, Ber. d. sächs. Ges. 1860 S. 77 ff. [J]

Damophon, Bildhauer von Messene, blühte um Olymp. 102, bildet also zeitlich wie auch nach seinem Kunstcharakter den Übergang von der ersten zur zweiten Blütezeit. Er ist ausschliefslich Götterbildner. Pausanias, aus dem allein der Künstler bekannt, beschreibt eine Reihe von Einzelstatuen und Gruppen von Göttern. Für unsre Anschauung und die Kenntnis des Stiles gewinnen wir hieraus leider nichts. Doch so viel läfst sich aus den Gegenständen schliefsen, dafs er, der Messenier, sich mehr der attischen als der peloponnesischen Schule anschlofs. Dasselbe können wir auch aus dem von ihm verwendeten Material folgern. Kein Erzbild ist von ihm bekannt, während gerade Erz das von den Peloponnesiern bevorzugte Material ist. Seine Werke waren entweder von Marmor oder waren Akrolithe, d. h. die nackten Teile bestanden aus Marmor, die bekleideten aus anderem Stoff, bei Damophon aus Holz. Die Verwandtschaft dieser Technik mit der besonders von den Attikern gepflegten Goldelfenbeintechnik liegt auf der Hand: der Marmor ersetzte das Elfenbein, das vergoldete und bemalte Holz das Gold mit seinen farbigen Einlegungen. Der Ersatz der edlen Stoffe durch geringere war jedenfalls durch die vorhandenen Geldmittel bedingt. Vielleicht hatte der Künstler, durch dessen Werke ein ernster religiöser Zug geht, in Athen selbst gelernt, weshalb ihn auch die Eleer für würdig erachteten, des Phidias Zeusbild zu Olympia zu restaurieren (Paus. VI, 31, 6). Vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I, 287 ff. [J]

Danae. Der vermenschlichte Mythus von der trocknen (δανός) Erde, auf welche der befruchtende Regen des Himmelsgottes sich ergiefst, war in Argos uralt, nach der märchenhaften Ausgestaltung zu urteilen, welche schon früh Gemeingut wurde (Homer Ξ 319). Die Geburt des Sonnengottes Perseus, nachdem die regenschwere Wolke sich auf die durstige Erde herabgesenkt hat, ist verständlich genug; ebenso das unterirdische Gemach, in welches Danae eingeschlossen wird, eine Andeutung der das Wasser hütenden Zisternen. Dennoch zieht Preller vor, den goldnen Regen als »Ergiefsung des himmlischen Lichtes in das Dunkel des unterirdischen Verliefses« zu fassen. — Das Mysterium der Zeugung nur fein andeutend, sagt Sophokles Ant. 950 Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους, Ovid. Met. IV, 610 *pluvio conceperat auro* und 697 *clausam implevit foecundo Juppiter auro.* Pherekydes dagegen (bei schol. Apoll. Rhod. IV, 1091) läfst es nicht dabei bewenden, sondern deutet offenbar schon rationalistisch um, wenn er sagt: ἐρασθεὶς δὲ Ζεὺς τῆς παιδός, ἐκ τοῦ ὀρόφου χρυσῷ παραπλήσιος ῥεῖ· ἡ δὲ ὑποδέχεται τῷ κόλπῳ καὶ ἐκφήνας αὑτὸν ὁ Ζεὺς τῇ παιδὶ μίγνυται: wonach also Zeus sich erst in Goldregen und dann wieder in seine eigne Gestalt wandelt. In derselben Weise scheint doch wohl auch das bei Terent. Eunuch. 583—590 bezeichnete Gemälde in zwei Scenen zu zerfallen, wie sie freilich kein erhaltenes Kunstwerk zeigt. Des Horaz Auslegung *converso in pretium deo* (Carm. III, 16, 8) nennt Welcker mit Recht »einen platten Witz«.

Unter den erhaltenen Kunstdarstellungen der Scene steht obenan das Gemälde auf der Vorderseite eines Kraters aus Caere im strengschönen Stile des 5. Jahrhunderts, hier nach Gerhards Berliner Winckelmannsprogramm 1854 (Abb. 447). Wir sind im Gemache der Danae, an dessen Wand ein Spiegel und ein Kleidungsstück, etwa eine Haube (κεκρύφαλος) aufgehängt ist. Die verzierte Lagerstatt ist mit einem gestickten Polster so überdeckt, dafs das Bett sich in der Mitte elastisch zu senken scheint, während (wie Welcker bemerkt) dies nur im Mangel an perspektivischer Auffassung liegt, der sich auch darin zeige, dafs nur zwei vordere Bettfüfse sichtbar sind. Danae hat sich soeben mittels einer Fufsbank auf das hohe Bett gesetzt, in der Absicht, sich auszukleiden; sie hält mit beiden Händen die Bänder der Haube gefafst und steht im Begriff diese abzunehmen. Da überrascht sie der goldne Regen, in langen Tropfen (braungemalt) bestehend, deren Ursprung sie mit erstauntem Blicke nachgeht. Mit Recht hebt Welcker in seiner Besprechung (A. Denkm. V, 275 ff.) die Zurückhaltung und Feinheit des Malers hervor. »Wir erkennen in dem vollen Anzug der Danae und einigem andern, indem die sinnliche Wahrheit einer höheren untergeordnet ist, den dem Genius der griechischen Kunst wie Poesie angebornen Zug, über die Nachahmung der Natur und Wirklichkeit sich mit Motiven aus dem freien Gedanken oder auch aus der augenblicklichen Situation hinwegzusetzen, das Prinzip, welches Goethe für die Kunst überhaupt festzustellen unablässig gestrebt hat. Es wird keine Täuschung sein, wenn man zugleich aus diesem Anstands- und Zartgefühl des Künstlers einen Schlufs macht auf Sitte und Geschmack des Zeitalters.« Wenn ein andrer Erklärer behauptet, Danae sitze »mit dem Rücken gegen das Fufsende des Lagers«, da das Kopfkissen ihr gegenüber liege, so ist auch an diesem falschen Schein nur das technische Unvermögen des Malers schuld, der die Jungfrau in die Mitte setzen wollte, aber, wie überhaupt die Maler seiner Zeit, Gesicht und Füfse nur in der Seitenansicht darzustellen gewohnt war.



447 Danae und der goldne Regen. (Zu Seite 405.)



448 Danae mit Perseus soll in den Kasten eingesperrt werden. (Zu Seite 407.)

Aufser dieser Vase (zwei andre kommen kaum in Betracht, mehrere Gemmen sind zweifelhaft) bieten einige pompejanische Wandgemälde die Empfängnis in ziemlich frivoler Weise. Einmal ist Danae gröfstenteils nackt auf einem Felsen in halb liegender Stellung hingestreckt, oder sie steht ebenso unverhüllt und fängt mit gelüftetem Gewande den Goldregen auf, welchen ein in der Höhe schwebender Eros aus einer Urne auf sie herabschüttet. Ein gewaltiger Blitz oder Donnerkeil neben ihr auf dem Felsen dient nur ebenso wie bei der als Gegenstück zu ihr gemalten stehenden Leda, die Anwesenheit des Zeus bemerklich zu machen.

Die zweite Scene des Danaemythus, ihre Einschliefsung in den Kasten zusammen mit dem Kinde, und die Verstofsung durch den hartherzigen Vater, welche Simonides so gefühlvoll schildert (Frg. 30 Schneidew.), finden wir erfreulicherweise auf der Rückseite desselben Gefäfses, welches den Goldregen enthält (Abb. 448), und zwar nicht weniger fein und mafsvoll. Welcker schildert es: »Danae hat dasselbe feine und schöne Gesicht; auf dem Kopf aber, da sie hier nicht im Schlafzimmer erscheint, eine mit Zacken geschmückte Stephane. Es ist der Augenblick, wo der Wille des Akrisios ausgeführt werden soll. Der Kasten ist fertig, der Deckel geöffnet, Akrisios befiehlt, Danae steht, wohl nicht schon in dem Kasten aufrecht, sondern dahinter, um eben hineinzusteigen. Sie hält den kleinen Perseus auf dem linken Arm an sich und streckt den rechten empor, indem sie nach ihrem Vater, der mit ausgestrecktem Arm gebietend ihr das Urteil nochmals verkündet, das Gesicht gewandt hat, mehr als ob sie ihm unter Beteuerungen Vorwürfe machte, als wenn sie ihn um Mitleid, oder als ob noch Hoffnung wäre, anflehte. Der Zeitpunkt, den Blick auf ihr Kind zu heften, und der, an Zeus ihre Klage und ihr Gebet zu richten, wie es von Simonides in unnachahmlichen Worten ausgedrückt wird, steht nahe bevor. Der Knabe, nichts von dem allen verstehend (er ist nur des Bildes wegen etwas gröfser gemalt als sein Alter angegeben wird), hält auf der Hand wie spielend seinen Spielball. Ein Kontrast, ein Motiv der Rührung, die keiner Erklärung bedürfen. Auf der andern Seite des Kastens der Zimmermann, der ihn gemacht hat, wie das neben ihm liegende Beil andeutet, jetzt bestimmt den Deckel zu verschliefsen, sobald Danae mit ihrem Sohn darunter eingesargt sein wird.« Die Hantierung des Zimmermannes erklärt Arch. Ztg. 1873, 37 ein Ungenannter für die Arbeit mit einem Drillbohrer, bei den Italienern *trapano coll arco* genannt, weil derselbe durch die an ihn befestigte Sehne eines Bogens hin und herbewegt wird. So schon in dem Vergleiche bei Homer ι 384 und der Nachahmung Eur. Cycl. 460; vgl. Anthol. Pal. VI, 103, wo der alte Zimmermann mit seinem Handwerkszeug auch ἀμφιδέτους ἀρίδας weiht. (Die Inschrift ΡΚΡΙՏΙΟՏ ist nach späterer Untersuchung auf dem Gefäfse nicht vorhanden; die andre echte ΗΟΠΡΙՏ ΚΡLΟՏ hat keinen Bezug auf den kleinen Perseus, sondern — nach allgemeinen Annahmen — auf den mit der Vase Beschenkten.

Ein ziemlich ähnliches Gemälde auf einer Amphora aus Vulci (Welker, Alte Denkm. V Taf. XVII, 2) zeigt einige bemerkenswerte Variationen. Der Kasten steht auch hier in der Mitte, der Handwerker arbeitet ebenso unbekümmert, aber er legt den Deckel auf, um ihn anzupassen. Danae ist noch nicht hineingestiegen, sondern steht zur rechten Seite des künftigen Gefängnisses, Akrisios zur linken hinter dem Arbeiter, beide mit denselben Geberden wie auf dem anderen Bilde. Der kleine Perseus ist auch hier länger gebildet, als sein Alter (von 3 bis 4 Jahren nach Pherekydes) erfordert (wie es auf Vasenbildern vielfach geschieht, z. B. bei Oidipus, Archemoros [s. Art.] und Erichthonios); aber anstatt mit dem Balle zu spielen, streckt er beide Händchen aus, anscheinend gegen den Grofsvater. Gerade hinter dem Kasten, aber vor Danae steht eine zweite Frau, ohne Zweifel Eurydike, die Gemahlin des Akrisios (Apollod. III, 10, 3, 1), welche im heftigsten Affekt beide Hände gegen den barbarischen Herrscher ausstreckt und damit ihre Verwünschungsrede begleitet. Der vom Künstler gewählte Moment ist also ein früherer als in dem obigen Bilde; auch die Darstellung ist dramatisch bewegter, während dort ein gewisses lyrisches Moment vorwiegt. Man könnte sich denken, dafs in der Euripideischen Tragödie Akrisios die Hauptscene mit dem letzterwähnten Bilde stimmte; darauf eilt Eurydike unheilverkündend hinweg, und Danae singt, bevor sie in den Kasten steigt, ein ähnliches Klagelied wie Antigone.

Die dritte Scene in dem Mythus der Danae ist deren Befreiung auf Seriphos, über welche Euripides ebenfalls eine Tragödie gedichtet hatte, nachdem Aischylos mit den Δικτυουλκοί vorangegangen war. Der Maler Artemon (in der Diadochenzeit, Brunn, Künstlergesch. II, 284) malte die Danae, wie sie aus dem von Diktys aufgezogenen Kasten sich erhebt und von den armen Fischern angestaunt wird; Plin. 35, 139 *pinxit Danaen mirantibus eam praedonibus*, wo man *piscatoribus* lesen oder doch die Seeräuber mit den Fischern gleichstellen will. Ein Nachklang davon scheint in einigen pompejanischen Wandbildern erhalten, wo Danae am Uferfelsen sitzt, den kleinen Perseus auf dem Arme, von zwei Fischern mit Erstaunen betrachtet.

Rätselhaft ist ein Marmorwerk des Praxiteles, worin nach zwei Epigrammen (Anthol. Pal. VI, 317 und Planud. IV, 262) Danae mit Nymphen und dem bocksfüfsigen, schlauchtragenden Pan zusammengestellt war; etwa auf ein Satyrspiel bezüglich? (vgl.

»Perseus«). Unbestimmbar ist ein enkaustisches Gemälde von Nikias, welches nur als »Danae« angeführt wird (Plin. 35, 131). [Bm]

Danaiden s. Unterwelt.

Dareios. Unter diesem Namen bieten wir eine photographisch verkleinerte Nachbildung des grofsartigen Gemäldes, welches den mittleren Teil der sog. Dareiosvase in Neapel schmückt. Dieses Prachtgefäfs wurde im Jahre 1851 in einem Grabe zu Canosa gefunden, dem alten Canusium »*qui locus a forti Diomede est conditus olim*« (Hor. Sat. 1, 5, 92) und zwar mit sechs andern zusammen, welche mehrenteils ebenfalls von künstlerischer und mythologischer Bedeutung sind; s. »Perseus«, »Europa«, »Ilias«. Die ungewöhnliche Höhe der Vase beträgt 1,30 m, ihr gröfster Umfang 1,93 m. Das nebenstehende Hauptbild der Vorderseite (Abb. 449 auf Taf. VI) ist aus Mon. Inst. IX tav. 50, 51. In der Beschreibung folgen wir der Abhandlung Heydemanns Ann. Inst. 1873, 22 ff.

Das Bild zerfällt in drei Reihen, deren oberste die Götter einnehmen; die mittlere enthält den Perserkönig und seine Grofsen, die unterste zeigt den Schatzmeister und tributtragende Unterthanen. Genau im Mittelpunkte des Ganzen erblicken wir den König (Δαρεῖος) sitzend auf seinem reichgeschmückten Throne, dessen Rückenlehne geflügelte Figuren zieren, während die Armlehnen auf Sphinxen ruhen, wie beim Throne des olympischen Zeus (Paus. 5, 11). Dareios ist als Perser gekleidet, obwohl nicht mit ängstlich realistischer Treue: auf dem Haupte hat er die phrygische Mütze aus Lammfell (Aristoph. Av. 486; Xenoph. Anab. 2, 5, 23), nicht die spitze Tiara, welche κίδαρις hiefs; über das reichgestickte Untergewand fällt der Mantel, wie beim Griechen. (Getreuer im historischen Sinne ist die Kleidung des Perserkönigs auf dem grofsen pompejanischen Mosaik, s. »Malerei«.) Anstatt des krummen Schwertes hat er ein gerades auf dem Schofse liegen; im rechten Arme ruht das mit goldnen Nägeln beschlagene Scepter (Homer: χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον Α 246). Hinter ihm steht ein junger Leibwächter in persischer Tracht (ἀναξυρίδες Xen. Anab. I, 5, 8 und πῖλος ἀπαγής Herod. 7, 61) mit Speeren und einem blofsen breiten Schwerte, welches für Hinrichtungen geeignet scheint. Der König, obgleich sitzend, überragt an Länge alle andern Personen (vgl. Xenoph Cyrop. 8, 3, 14; Herod. 7, 187). Vor ihm steht ein älterer Mann in Reisekleidung, mit Filzhut, hohen Stiefeln (ἐνδρομίδες), Ärmelchiton und Mantel; in den letzteren hat er die auf einen Stock gestützte linke Hand völlig eingewickelt, während er die rechte in lebhafter, seine Rede an den König begleitender Geberde erhebt. Er steht auf einer runden, weifsgelb gemalten Basis, zu deren Erklärung uns eine zufällig erhaltene Notiz verhilft: wer dem Perserkönige in geheimen und zweifelhaften Dingen einen Rat erteilen wollte, mufste auf einen Goldbarren tretend dies thun; wurde der Rat gebilligt, so erhielt er denselben als Lohn, zugleich aber Peitschenhiebe wegen seines Erkühnens. (Aelian V. Hist. 12, 62: ἐάν τις μέλλῃ τι τῶν ἀπορρητοτέρων καὶ τῶν ἀμφιλόγων συμβουλεύειν βασιλεῖ, ἐπὶ πλίνθου χρυσῆς ἕστηκε. καὶ ἐὰν δόξῃ παραινεῖν τὰ δέοντα, τὴν πλίνθον λαβὼν ὑπὲρ τῆς συμβουλῆς μισθὸν ἀπέρχεται· μαστιγοῦται δὲ ὅμως, ὅτι ἀντεῖπε βασιλεῖ). Die Bedeutung der Geberde dieses Mannes aber und danach der Sinn seiner Rede ist erst von Brunn zweifellos richtig erkannt; er will nicht überreden, sondern warnen. Mit drohend erhobenen Fingern wagt dieser Rat des Königs, welcher (wie seine Reisekleidung zeigt) soeben vom Küstenlande heraufgestiegen in die Versammlung tritt, die den Krieg vielleicht schon beschlossen hat, auf die Gefahren und auf die Täuschung aufmerksam zu machen, welcher man sich im Rate des Königs hingibt. Mit Recht erklärt Brunn auf die Frage, wer denn dieser Mann sein könne (Sitzungsber. der Bayer. Akad. 1881 II, 107): »Im Namen des Künstlers, der dieses Bild erfunden hat, lehne ich die Verpflichtung ab, hier einen bestimmten Namen aus der historischen Tradition nachzuweisen. Wäre es dem Künstler auf einen bestimmten Namen angekommen, so würde er ihn wie den des Dareios u. A. beigeschrieben haben. Nicht eine einzelne zufällige Episode aus der Vorgeschichte des Krieges will der Künstler darstellen, sondern ein Bild des ganzen Krieges, nicht nach seinem materiellen Verlaufe, sondern in seiner ethischen Gesamtbedeutung will er uns geben.« Wir haben also einen unbestimmten Warner vor uns, nicht etwa Artabanos, der nach Herod. VII, 10 eindringlich von dem Zuge gegen Hellas abgeraten hatte. — Von den übrigen fünf Personen, die um den König gruppiert sind, geben sich zwei durch die Tracht unzweifelhaft als Perser zu erkennen; die drei andern sind wegen des Mangels an Kopfbedeckung (dies ist unpersisch nach Herod. 3, 12) oder der Entblöfsung des Oberleibes (ebenso nach Herod. 1, 10; Plat. Rep. 452) für Griechen zu halten. Bestimmte Personen hat der Maler auch hier schwerlich im Auge gehabt: wir können bei jenen an Gobryas, Artabanos, Artaphernes, bei diesen an die Tyrannen der griechischen Städte, auch an den vertriebenen Hippias oder an Demaratos denken. Ebensowenig ist es geraten, mit Heydemann einen Zeitpunkt bestimmen zu wollen, welcher für diese Beratung passend wäre. Der durchaus ideale Charakter der Darstellung wird durch die untere und noch mehr die obere Reihe des Bildes gesichert. In jener sehen wir die Macht und die Hilfsquellen des Perserreiches verbildlicht. Der Schatzmeister, welcher es sich in seiner Amtsstube mit der Kleidung bequem gemacht zu haben scheint (doch erinnert

wenigstens das Armband an persische Tracht), sitzt auf reichem Sessel vor einem Zahltische und hält ein Kassabuch. Die Inschriften sind natürlich für die dargestellte Scene bedeutungslos; auf dem Diptychon ΤΑΛΝΤΑ:Η = τάλ(α)ντα ἑκατὸν; auf dem Tische ΜΨΗΔΓΟ<Τ, nach Böckhs scharfsinniger Deutung Zahlzeichen für Μύριοι. Χίλιοι. Ηεκατόν. Δέκα. Πέντε. Οβολός Ημιοβόλιον. Τεταρτημόριον (Arch. Ztg. 1857, 59). Die den Schatzmeister umgebenden fünf Personen männlichen Geschlechts sind die Deputierten der Provinzen. Der dem Tische zunächst stehende ist im Begriff, einen gewaltigen Beutel mit geprägtem Golde darauf niederzusetzen. Zur Linken trägt ein andrer eilig und in demütiger Haltung drei ineinandergesetzte goldne Schalen herbei. (Geschenke dieser Art erwähnt als regelmäfsig Aelian. V. Hist. 1, 22 und 32.) Die drei übrigen auf der rechten Seite drücken auf Perserart (mittels der προςκύνησις, welche den Griechen für schmachvoll galt, Herod. 7, 136; Xenoph. Anab. 3, 2, 13; Aelian. V. Hist. 1, 21; Plut., Artax. 22) ihre Unterwürfigkeit aus. Sie halten sich in weiterer Entfernung, während zwei prächtige Räucherbecken von Gold einen engeren Bezirk um den Schatzmeister abgrenzen. — In der obersten Reihe erkennt man auf den ersten Blick, dafs zur Herstellung des Gleichgewichtes hier das griechische Element gegenüber dem asiatischen bevorzugt ist. Weit rechts sitzt Asia, reich gekleidet, beschuht, mit der Stirnkrone auf dem Haupte, mit Ohrringen und Halsband, in graziöser, Eitelkeit verratender Haltung auf einem flachen Altare, auf dessen Ende eine weibliche Herme sich erhebt. Gesichtszüge und Brüste deuten Aphrodite Urania an, jene asiatische Naturgöttin, welche auch in Athen als älteste der Moiren noch zu Pausanias Zeit in Hermenform verehrt wurde (vgl. oben S. 88). (Die Bildung dieser Herme ist von dem griechischen Maler im Geschmacke seiner Zeit aufgefafst.) Vor der personifizierten Asia aber steht die Täuschung (ΑΠΑ τη), welche Hesiod (Theog. 224) eine »Tochter der verderblichen Nacht« nennt und die auch in einem Gemälde des Apelles mit andern allegorischen Figuren vorkam (Lucian. calumn. 5). Hier ist sie sehr passend im Kostüm den Erinyen angenähert: dorischer Ärmelchiton, darüber ein Tierfell, hohe Jagdstiefel, jedoch mit unbedeckten Fufszehen, Schlangen in den Haaren. In beiden Händen hält sie hochflammende Fackeln, welche Welcker (Alte Denkm. 5, 352) durch Herbeiziehung von Schol. Eur. Phoen. 1382 erklärt hat: die Kriegsankündigung geschah dadurch, dafs man Fackeln in Feindes Land warf, ein Gebrauch, der sich als poetische Wendung ja noch bei uns erhalten hat. Dieser linksgewendeten Gruppe gegenüber steht nun die bedrohte Hellas, verhältnismäfsig einfach gekleidet und in bescheidener Haltung, aber mitten zwischen der wehrhaften Athene, die ihr die Rechte auf die Schulter legt, und dem ruhig sitzenden Zeus, dessen Handbewegung sie seiner Huld versichert. Neben Zeus steht der Blitz bedeutsam aufgerichtet; und damit kein Zweifel aufkommen könne, weist auch, an seinen Schofs gelehnt, die grofsgeflügelte Nike deutlich schon auf Hellas hin. Das würde für uns ausreichend sein; aber dem Griechen bleibt es unbenommen, hier auch den delischen Apollon (delisch hier zu nennen wegen des Schwanes) und die auf geflecktem Hirsch reitende Artemis (man erinnere sich, dafs auf ihren Festtag die Schlacht bei Marathon fiel, Plut. Athen. glor. 7) nebst dem Jagdhunde (zur Ausfüllung) hinzuzufügen und auf ihre Beihilfe hinzuweisen. Dafs diese Götterscene im Olymp vor sich geht, hat der Maler durch die beiden grofsen Sterne anzeigen wollen; wenn er übrigens die Götter sämtlich weniger erhaben charakterisierte, als unsre Empfindung es wünscht, so trifft dieser Vorwurf den Zeitgeschmack. Über den Zusammenhang des ganzen Gemäldes aber äufsert sich Brunn a. a. O. vortrefflich so: »Des Malers Aufgabe war, uns die Perserkriege als ein tragisches Verhängnis vor die Augen zu führen, zu zeigen, wie Asien durch unheilvolle Verblendung in den Krieg fortgerissen wurde trotz verständiger und wohlmeinender Warnungen, durch welche die Verblendung erst in ihr volles Licht gesetzt wurde. Ohne Warnung wäre der Krieg ein bedauernswürdiger Irrtum; erst durch die Warnung wird er zu einer tragischen, verhängnisvollen Schuld. Der Künstler hätte statt des Namens Dareios den des Xerxes der Gestalt des Königs beischreiben und durch geringe Veränderungen sein Bild mit der Erzählung des Herodot in Einklang bringen können. Er wählte den des Dareios, indem für uns in seinem Namen auch der seines Nachfolgers der Idee nach mit eingeschlossen ist: denn des Dareios Wille, des Dareios Verblendung wirkt in Xerxes noch fort, und so steht bereits im Anfange die unheilvolle Schlufskatastrophe deutlich vor unserm geistigen Auge. So gehört das Bild seinem poetischen Inhalte nach zu den vorzüglichsten der unteritalischen Vasenmalerei: wir finden in ihm den Gedankeninhalt einer Tragödie, die würdig ist, sich den Persern des Aischylos an die Seite zu stellen.« — Der auf der Plinthe stehende Name ΠΕΡΣΑΙ darf natürlich nicht verleiten, eine uns unbekannte Tragödie dieses Titels hier wiederfinden zu wollen; es ist damit nur die Sphäre der Darstellung bezeichnet, um den Beschauer rasch zu orientieren (Beispiele bei Heydeman a. a. O.).

Zum Schlufs ist noch mit einem Worte der übrigen Darstellungen dieser umfangreichen Vase zu gedenken. Zunächst finden wir über dem Hauptbilde am Halse des Gefäfses Amazonenkämpfe in der phantastischen, aber lebendigen Weise der Zeit; sie sind gewissermafsen ein mythisches Vorspiel des grofsen historischen

Kampfes, den ja auch Herodot als Fortsetzung und endliche Austragung langgehegten Zwistes ansieht. Schon Theseus und Herakles fechten gegen asiatische Mannweiber. Nicht immer jedoch fanden sich Asien und Griechenland im Streite; und so wollte vielleicht der Maler in dem kleineren Hauptbilde der Rückseite, wo Bellerophon die Chimaira bekämpft, unterstützt von sechs Jünglingen in phrygisch persischem Kostüm, und wiederum unter dem Schutze griechischer Götter, nämlich des Poseidon (seines Vaters) und Apollon auf der einen, der Athene und des Pan auf der andern Seite, während wiederum Nike schwebend ihm den Kranz aufsetzt, — vielleicht also wollte er damit einen Bund zwischen Asien und Griechenland zu gemeinsamen Kulturzwecken andeuten. Wie sich dazu freilich das kleine Oberbild am Halse verhält, welches eine der gewöhnlichen bakchischen Opferscenen mit Satyrn und Frauen vorführt, möchte schwer zu sagen sein, falls man nicht mit Heydemann als heitern Abschlufs jener Trilogie die Elemente eines Satyrdramas darin finden will.

Bekanntlich sind historische Darstellungen in der Kunst der Griechen, besonders der älteren, verhältnismäfsig selten. Doch wird ein Vasenbild bei Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 166 von Helbig, Arch. Ztg. 1862, 284 ff. mit Wahrscheinlichkeit statt auf Kämpfe zwischen Griechen und Skythen auf die Perserkriege gedeutet, wegen der Waffen, der Tracht und der »orientalischen Physiognomien«. Die (ideale) Darstellung eines Schiffskampfes (Arch. Ztg. 1866 Taf. 214) scheint auf Salamis Bezug zu haben, ein Fragment in Brescia bringt man mit Marathon und der That des Kynegeiros zusammen (a. a. O. Taf. 215 und daselbst Jahn; vgl. Schöne, Griech. Reliefs Taf. X, 56).

König und Königin der Perser finden wir auch im üblichen Kostüm auf einer Vase, abgeb. Ann. Inst. 1847 tav. V.

Eine Jagd des Perserkönigs Dareios auf einer in Kertsch aufgefundenen Vase des Xenophantos, abgeb. Arch. Ztg. 1856 Taf. 86. 87. [Bm]

Decius, römischer Kaiser. C. Messius Quintus Traianus Decius, in Bubalia bei Sirmium geboren, 1002 (249) im September von den mösisch-pannonischen Legionen zum Kaiser ausgerufen, kommt um in der Gotenschlacht bei Abritum in der Dobrudscha, Herbst 251. Bronzemedaillon mit dem Senatus Consulto auf der Kehrseite, das fast die ganze Kupferprägung dieses Kaisers trägt, entsprechend dem erneuten Ansehen und der erhöhten Machtstellung, welche Decius dem Senate verliehen hatte



450



451



452



453

(Abb. 450; Fröhner, Les médaillons de l'empire romain p. 203).

Herennia Cupressenia Etruscilla, Gemahlin des Decius, Mutter des Herennius und Hostilianus. Ihre Büste mit dem Halbmond auf dem Bronzemedaillon (Abb. 451; Cohen IV, 250 N. 18 pl. XII).

Qu. Herennius Etruscus Messius Traianus Decius, Sohn des Decius, im Jahre 249 zum Cäsar ernannt, fällt 251 in der gleichen Schlacht wie sein Vater (Abb. 452; Cohen IV, 257 N. 33 pl. XIII).

C. Valens Hostilianus Messius Quintus, vermutlich des Decius zweiter Sohn, der nach des Vaters Tode zugleich mit Trebonianus zum August ernannt worden ist, im Herbst 1004 (251), bald aber den Nachstellungen des Mitherrschers, oder vielleicht der Pest erlegen ist. Bronzemünze (Abb. 453; Cohen IV, 267 N. 58 pl. XIII). [W]

Deinokrates, Architekt, vielleicht aus Makedonien. Er war Alexander d. Gr. Hofbaumeister,

ein Mann von gewaltigem Unternehmungsgeist. Von letzterem zeugt der Vorschlag, den er dem König machte, den Berg Athos in eine menschliche Gestalt umzubilden und ihr in die eine Hand eine Stadt zu geben, in die andre eine Schale, aus der sich die Gewässer des Athos in das Meer ergiefsen. Der Plan kam nicht zur Ausführung. Der Wiederaufbau des ephesischen Artemistempels nach dem Herostratischen Brande wurde ihm übertragen (s. »Baukunst« S. 282). Er war der Leiter der grofsartigen Stadtanlage von Alexandrien und der Künstler des prunkvollen Scheiterhaufens des Hephaistion. Der Verwandtschaft mit letzterem Werke wegen möchte man den Schöpfer des Leichenwagens Alexanders ebenfalls in unserem Künstler suchen. Die Nachrichten über angebliche Bauten des Deinokrates für Ptolemaios Philadelphos scheinen auf schon antiker irriger Überlieferung zu beruhen. Vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II, 351 ff. [J]

Demeter und **Kora.** Demeter ist für die Empfindung der Griechen die »Erdmutter«, wenn auch vielleicht etymologisch der Name (von kretisch δηαί = ζειαί Gerste) auf die »Kornmutter« weist. Als »pelasgische Göttin« den ackerbautreibenden Ureinwohnern angehörig, stand sie dem Rittergeschlecht der Homerischen Achaier fern; sie ist nicht Bewohnerin des Olymp und erscheint nur an eingeschobenen Stellen (Ξ 326 ε 125). Die erobernden Dorier traten ihrem Gottesdienste feindlich entgegen (Herod. II, 171). Der Bauerndichter Hesiod dagegen empfiehlt ihre Verehrung (Opp. 465), und seine Schule kannte die geheime Mythe von Eleusis (Strab. 393). Die »Erdmutter« aber als über ihrem Elemente waltende und insofern auch himmlische Göttin wird bei erwachender Reflexion geschieden von der Personifikation des Erdbodens selbst, der Gaia (s. Art.), wie recht einfach Ovid. Fast. I, 673 thut. Auf ihren Gemahl kommt wenig oder nichts an; diese Rolle übernimmt bald Zeus, bald Poseidon, bald auch Hermes oder Jasion; dagegen wird die nährende Natur sofort eine mütterliche Gottheit und fast nie ohne nähere oder entferntere Beziehung zu einer Tochter gedacht, welche schlechthin das Mädchen, Kora, ist und deren Vaterschaft dem Zeus aus allgemeiner Rücksicht auf seine Stellung als Himmelsgott und als Herrscher zugeschrieben wird. Kora stellt überhaupt nur die Frucht der Erdgöttin vor, im kultivierten Flachlande speziell und allmählich allein das Saatkorn des Getreides, welchem ihr Mythus gilt. Der finstere Gott der inneren Erde Hades, welcher zugleich Pluton, der Gott des natürlichen Reichtums ist, raubt sie der Mutter und dem Himmelslichte, versteht sich dann aber in förmlichem Vertrage dazu, sie zwei Dritteile des Jahres aus seinem Dunkel an die Oberwelt zu entlassen. Die Durchsichtigkeit der Symbolik dieses vorzugsweise in Attika ausgebildeten und lokalisierten Mythus gab einer denkenden und dichtenden Priesterschaft Anlafs, der fruchtbringenden Demeter neben der Regel des Ackerbaues und der systematischen Verbreitung seiner Segnungen durch die Aussendung des Triptolemos (s. Art.) nicht blofs die höheren Satzungen des geordneten Kulturlebens, insbesondere auch für die Ehe zuzuschreiben (Thesmophoros), sondern der Kora wechselndes Schicksal auf des Menschen Dasein und seine endliche Bestimmung in fafslicher Art zu übertragen, worüber in »Eleusinien« gehandelt wird. So gelangte die vordem plebejische Religion des Feldbaues im Centrum griechischer Intelligenz nicht blofs zu hohen Ehren und Ansehen, sondern auch zu einer solchen Vertiefung des geistigen und sittlichen Gehaltes, wie keine andre, auch selbst die apollinische nicht. Aber eben diese Vergeistigung und die Abschwächung des sinnlichen Elementes wirkte dazu mit, dafs ein lebensvoller Typus der allwaltenden Göttin in der ersten Blütezeit attischer Bildnerkunst noch nicht geschaffen wurde.

Wenn man absieht von einem erst nach seinem Untergange spät erwähnten ungeheuerlichen Idol der »schwarzen Demeter« in Phigalia mit Pferdekopf, Mähne und Schlangenhaar (Paus. VIII, 42, 4), welches übrigens wegen innerer Widersprüche jetzt ins Reich der Fabel verwiesen ist, so sind die älteren Bilder der Demeter auf Münzen und in geweihten Thonpuppen, in Gewänder gehüllt und kaum charakterisiert (z. B. die zahlreich in Pästum gefundenen bei Gerhard, Ant. Bildw. 96—99), schwer von anderen Göttinnen (z. B. Gaia, Hera) und besonders auch von Kora zu scheiden, da die letztere selbst in Doppelfiguren nicht jugendlicher und zarter erscheint, auch die gleichen Attribute: Ähren, Mohn, Fackeln führt. Die beiden Göttinnen (τὼ θεώ) sind meist untrennbar, oft machen ihre Tempelbilder durch Plutons Hinzutritt einen Dreiverein aus. Eine sehr alte, einzelne Erzstatue der Demeter mit Fackeln war in Enna (Cic. Verr. IV, 109 *ex aere-modica amplitudine ac singulari opere, cum facibus, perantiquum*); Einzelstatuen der Kora werden als seltne Ausnahmen erwähnt. Auch auf älteren Vasenbildern ist Demeter selten sicher erkennbar und von Kora zu unterscheiden; immer darf jedoch als ihr wesentliches Attribut der hohe Kopfputz des Ährenkorbes (κάλαθος, *modius*) angesehen werden. Ihre Kunstbildung bei Phidias ist wegen der Zweifel, die hinsichtlich ihrer Darstellung sowohl im östlichen Giebelfelde, wie im Götterfriese des Parthenon herrschen, ganz unsicher, und wie sich schon hieraus ergibt, ohne hervorstechende Charakteristik.

Die grofse Ähnlichkeit in der Bildung beider Göttinnen in dieser älteren Zeit erhellt recht deutlich bei Betrachtung des 1859 in Eleusis (bei der Zachariaskirche, wo man den alten Triptolemostempe

vermutet) gefundenen grofsen »eleusinischen Reliefs« (Abb. 454), welches wir hier nach Mon. Inst. VI, 45 wiedergeben, und dessen Entstehung nach den Kennzeichen des Stiles zwischen Phidias und Praxiteles gesetzt wird. Auf dem 2,20 m hohen und 1,45 m breiten Flachrelief von 0,04 m Erhebung, welches trotz der vier Brüche von vorzüglicher Erhaltung ist, erscheinen zwei Frauen von edelster Bildung und von annähernd gleich jugendlichen, doch immer schon gereiften Formen, zwischen ihnen ein 14—16 Jahr alter Knabe. Nach der früheren Meinung Overbecks, der letzteren auf 18—20 Jahre anschlägt und seine Kleinheit mit seiner Eigenschaft als Mensch oder Heros gegenüber den Göttinnen motiviert, ist hier Triptolemos dargestellt, welcher von Demeter (rechts mit der Fackel) durch Handauflegen die Segnung zum bevorstehenden Auszuge empfange, während Kora (zur Linken) ihm einen (nicht bestimmbaren) Gegenstand in die Hand gibt. Mehr Wahrscheinlichkeit hat die Deutung Welckers Alte Denkm. V, 106 ff., welcher unter Overbecks späterer Zustimmung die fackeltragende Göttin als Kora, die scepterführende als Demeter fafst, den Knaben als Jakchos. »Die beiden Figuren erscheinen auf den ersten Blick gleichartig, im Alter, Charakter und Haltung kaum mehr als um lästige Einförmigkeit zu vermeiden verschieden. Auffallend ist die gänzliche Übereinstimmung der Physiognomie, besonders durch den Mund, mit der auch die des Jakchos Ähnlichkeit hat. Doch fehlen nicht Zeichen einer feineren absichtlichen Scheidung von Mutter und Tochter. Stracke parallele und tief einschneidende Falten und scharf abgeschnittene Falten geben dem unteren Teil der Demeter etwas hermenartiges, das von einem alten Xoanon beibehalten zu sein scheint; nur tritt das linke Bein mit einer gelinden Bewegung etwas hervor. Dagegen fällt der Mantel der Kora über die linke Schulter herüber nach vorn tief herab, indem unter ihm ein fein gefalteter Chiton eine Spanne lang hervorragt, und umgibt den Leib und die Beine nicht ohne eine gewisse Zierlichkeit. Auch ist ihr Hals nicht ganz vom Gewande bedeckt wie der der Demeter, und auch das hinten in einem Knoten aufgebundene Haar unterscheidet sie von dieser, der es länger und schmuckloser herabfällt.« Die fernere Erklärung ist schwierig wegen der nicht ganz unversehrt erhaltenen Hände und ihrer keineswegs gewöhnlichen Haltung und Geberde. Nach Welcker hielten sie nichts und ist »überhaupt kein Akt ausgedrückt, sondern eine Idee, die der innigen Verbindung der drei Personen und des mystischen Bandes, das sie zusammenhielt«. Kora lege dem Jakchos liebevoll die Hand auf den Kopf, es sei kein weihendes oder segnendes Handauflegen, wozu notwendig die Hand flach aufliegen müsse. Jakchos blicke bescheiden und achtungsvoll zu Demeter auf und halte ihr die offene Hand entgegen, in welche sie die ihrige sanft einsenken werde. (Über Jakchos s. »Eleusinien«.) Overbeck dagegen will jetzt (Kunstmyth. S. 567), gestützt auf ein Bohrloch vor der Stirn des Jünglings und den Umstand, dafs die Haare nach oben nicht so wie nach unten ausgearbeitet sind, dafs Kora hier dem Triptolemos einen Kranz aufsetze, während zugleich Demeter ihm (gemalte) Ähren einhändige. Übrigens sind noch jetzt für beide Figuren der Göttinnen genau entsprechende (spätere) Statuen vorhanden, woraus hervorgeht, dafs ein eigner Koratypus noch nicht gefunden war.

Grofse Bilder der Göttinnen schuf um dieselbe Zeit Damophon von Messene, und zwar die eine Gruppe in Megalopolis, Demeter und Soteira, wahrscheinlich stehend, jede 15 Fufs hoch, nebst einer Anzahl kleinerer Nebenfiguren; ferner beide nebeneinander thronend in dem Despoinaheiligtum bei Akakesion: Demeter zur Rechten, in der rechten Hand die Fackel haltend, den andern Arm um den Nacken der links sitzenden Despoina gelegt, welche in der linken Hand ein Scepter und mit der Rechten die auf ihren Knien stehende mystische Lade hielt, wiederum mit Nebenfiguren (Paus. VIII, 37, 4).

Von Praxiteles kennen wir, falls ein ihm zugeschriebenes Werk im athenischen Demetertempel (Paus. I, 2, 4) einem älteren gleichnamigen Künstler angehört, wie man jetzt meint, neben drei anderen in diesen Kreis gehörigen Werken von zweifelhafter Deutung eine Gruppe Flora Triptolemus Ceres, welche zu Plinius Zeit (36, 23) in Rom aufgestellt war, wo aus der Benennung der unzweifelhaft gemeinten Cora als Flora auf deren Darstellung in blühender Jugend geschlossen werden darf, also ihre Unterscheidung von der Mutter durchgeführt war.

Die Durchbildung des Idealtypus der Demeter wird bei der überwiegenden Beteiligung Athens an ihrem Kultus zweifellos attischen Künstlern zuzuschreiben sein, obgleich genauere Nachweisungen fehlen. Auch von der Einzelbehandlung der Göttin durch einen namhaften Maler ist nichts überliefert.

Die Ausbildung eines charakteristischen Demeterideals war aber für die Künstler weit schwieriger als bei den meisten andern Gottheiten, weil ihnen die Vorgestaltung durch das Epos hier vollständig abging; sie konnten nur die aus den Kulten und der heiligen Mythe, welche uns im Homerischen Hymnus erhalten ist, erwachsenen Vorstellungen benutzen. Hier lassen sich jedoch auch in den erhaltenen Werken zwei verschiedene Grundauffassungen der Göttin erkennen, welche ein älteres und ein jüngeres Ideal bestimmt haben. Als Grundlage des Wesens der Demeter überhaupt wird aber überall mit Recht die Mütterlichkeit betont; daher noch mehr als bei Hera die Matrone Demeter durch Fülle der Formen des Busens, des Leibes, der Glieder



454 Demeter und Persephone mit Jakchos. (Zu Seite 412.)

und des Gesichts sich kenntlich macht. Äufserliches Kennzeichen ist, dafs Demeter in keinem gröfseren Bildwerke mit der Stephane ausgestattet erscheint, ein Schmuck, der gewöhnlich der Hera zukommt, mit welcher sich sonst Demeter am nächsten berührt. Der ältere Typus nun zeigt uns (nach Overbeck) die grofse Göttin der Mysterien, bald erhaben und



455 Demeter.

feierlich, bald mehr anmutig, sodann die milde Spenderin des Segens und der Nahrung, ferner die ernste Matrone, welche man als Stifterin des Ackerbaues und der damit oft parallelisierten Gesetze der Ehe (Thesmophoros, ϑεσμοί, hauptsächlich von den Satzungen der Ehe Homer ψ 296) auffassen kann. Die ganze Erscheinung der Göttin ist schlicht; auch das Haar, vorn stark gewellt, pflegt nur durch ein schmales Band zusammengehalten und hinten in eine kleine Haube gefafst zu werden. Die stattlichsten Formen im ganzen zeigen gewisse Terrakotten, welche vorzugsweise die Mysteriengöttin nachbilden und ihr Haupt mit dem mächtigen Fruchtkorbe (κάλαϑος) bedecken.

Als ausdrucksvollstes Muster dieses Typus wird eine Statue aus pentelischem Marmor im grofsen Saale des Capitols angesehen, welche in Rom selbst gefunden ist und lange als Hera umlief. Sie stimmt in der ganzen Haltung so auffallend mit der Figur links auf dem eleusinischen Relief (S. 413), dafs ihre schon früher gefundene Benennung als Demeter dadurch glänzend bestätigt worden ist. An der hier nach Righetti I, 19 wiedergegebenen Kolossalstatue (Abb. 455) sind die Vorderarme und die unteren Teile der Beine ergänzt, der abgebrochene, aber unverletzte Kopf ist zugehörig. »Fest, aber anspruchslos und doch nicht ohne schwungvollen Rhythmus, nur nicht im eigentlichen Sinne majestätisch und erhaben, steht sie da, als habe sie dem Beschauer den letzten Schritt entgegengethan. Sie hielt, während sie sich mit der Linken auf das ihr als Göttin zukommende Scepter stützte, in der Rechten ohne Zweifel nicht die ihr vom Ergänzer gegebene Schale, sondern ein Ährenbüschel so, als wollte sie es dem Sterblichen als ihre Gabe darreichen. Dabei ist ihr Haupt leise vorwärts und zur Rechten geneigt und ihr mild ernstes Antlitz, welches ihr den landläufigen Namen der Clementia eingetragen hat, spiegelt in gehaltener Weise das Wohlwollen, mit welchem sie den Menschen ihre Gabe darbietet. In feiner Weise ist die freilich unsterbliche und nicht alternde, aber doch frauenhafte und mütterliche Göttin in den fülligen Formen der Wangen und des Kinnumrisses, in dem vollen Busen und Leibe, in der fleischigen echten Schulter des rechten Armes charakterisiert und in nicht minder feiner Weise die auf den gegürteten Chiton und einen die Brust keusch verhüllenden, sehr schön gefalteten Überschlag, endlich auf den von den Schultern hinterwärts herabhängenden Mantel oder ein chlamysartiges Tuch beschränkte Gewandung so behandelt, dafs sie zwischen ländlicher Einfachheit und der reicheren Pracht, als bei Hera mit dem weiten Himation, die Mitte hält. Und hiermit steht es in voller Übereinstimmung, dafs kein Schmuck einer Stirnkrone oder Ampyx ihr Haupt ziert, sondern dafs nur ein einfaches, schmales Band sich durch das mäfsig gewellte Haar zieht und dafs hinterwärts ein Netz oder eine kleine Haube (ὀπισϑοσφενδόνη) dessen Fülle aufnimmt, ohne diese in einem gefälligern Motiv auf Schultern und Nacken gleiten zu lassen.« So Overbeck, der das Original der in 6 bis 8 Repliken wiederkehrenden Statue als Kultusbild ansieht und ihre Erfindung an die Grenze des 5. und 4. Jahrhunderts setzt.

Ein jüngerer Typus, der in hervorragender Weise, aber auch fast einzig bis jetzt, durch die sitzende

in Knidos gefundene Statue (s. »Praxiteles«) vertreten wird, unterscheidet sich sehr bestimmt durch den Gesichtsausdruck der Trauer um die verlorne Tochter, weshalb Clem. Alex. protr. I, 50 sagt, Demeter sei ἀπὸ τῆς συμφορᾶς zu erkennen. »Ein Hauch der Wehmut liegt über dem ganzen schönen Antlitze, eine Trauer, die sie nicht zeigen will und doch nicht verbergen kann.« Grofse Verwandtschaft mit dieser Statue zeigt eine ebenfalls sitzende Terra Mater aus der Kaiserzeit im Capitol; sonst sind sitzende Statuen selten mit Sicherheit nachzuweisen. Andre stehende Bilder kennzeichnen sich durch Verschleierung des Hinterkopfes, durch die lange Fackel, sowie durch Ähren- und Mohnbüschel (falls diese Attribute echt sind), und namentlich durch das weite Himation, welches auf eine feierlichere Darstellung der eigentlichen Mysteriengöttin hinweist. Hierher gehört auch so ziemlich eine Statue in der Rotunde des Berliner Museums N. 5, früher Juno genannt, und die der knidischen nahe kommende im Besitze des Principe del Drago, abgeb. Overbeck Taf. XIV, 12.

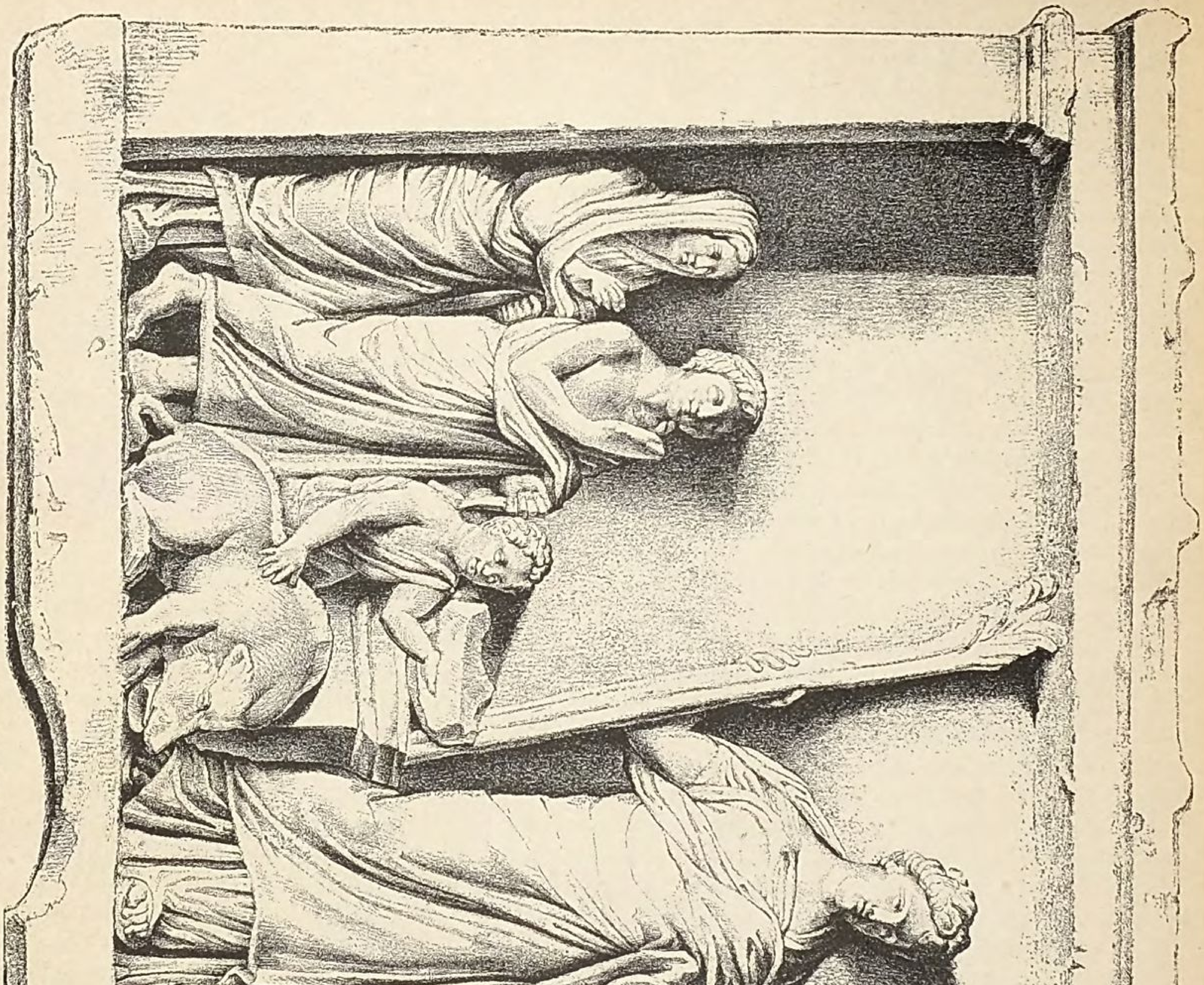
Auf Münzen, wo der Demeter-Kopf sehr häufig erscheint, wird die Göttin im älteren Typus durch den Schleier, später fast regelmäfsig durch den Ährenkranz charakterisiert. Das Antlitz zeigt aber gerade in den berühmtesten Prägestätten mannigfache Variationen und oft solche Jugendlichkeit und schmucke Schönheit, dafs die Unterscheidung von Kora schwer fällt und auch z. B. in Syrakus sie der Artemis Potamia und Arethusa innerlich ganz nahe kommt, und nur durch Attribute (Fackel, Ähren) eine Trennung ermöglicht wird.

Bei den Korastatuen handelt es sich nicht um die als Persephone neben ihrem Gemahl Hades thronende Göttin der Unterwelt, sondern um die Tochter der Demeter, welche auf die Erde zeitweilig zurückgekehrt ist und als Frühlingsgöttin Segen bringt. Ziemlich unzweifelhaft kann als solche bezeichnet werden ein im Temenos der Göttinnen zu Knidos gefundenes anderthalb Fufs hohes Marmorbild (nach Newton Discoveries pl. LVII) von hieratischem Charakter (Abb. 456 auf Taf. VI). »Die gleichmäfsig auf beiden Füfsen stehende Göttin ist gekleidet in einen nur am Hals und über dem rechten Busen sichtbaren Chiton und ein weites, die ganze Gestalt einhüllendes und bis auf die Füfse herabreichendes Himation, welches zugleich schleierartig über den sehr hohen und weiten, übrigens völlig schmucklosen Kalathos gezogen ist, während sie in der erhobenen rechten Hand lose gefafst eine Blume, nach Newton eine Granatblüte (?), hält und die herabhängende linke Hand einen Teil des Gewandes gefafst hat und ein wenig hinaufzieht. Das von den hinterwärts gelöst auf den Nacken herabfallenden, über der Stirn zur Seite gestrichenen ziemlich reichen Haaren umrahmte Gesicht der Göttin zeigt bei völlig gerader, etwas steifer Haltung des Kopfes einen durchaus freundlichen und heitern Ausdruck, welcher an archaisches Lächeln erinnert, ohne dafs die Figur sonst, abgesehen von der ohne Frage hieratisch bestimmten, regungslosen Stellung, in den Formen und in der Behandlung des Gewandes irgend eine Spur von Archaismus zeigte. Sie ist vielmehr bei geringer Sorgfalt im einzelnen, namentlich in den nichts weniger als zierlich ausgeführten Händen und Füfsen durchaus fliefsend und mit jener kecken Routine gearbeitet, welche viele Terrakotten zeigen, und wird von Newton wohl mit Recht dem 4. Jahrhundert zugeschrieben.« Nach dieser Beschreibung bringt Overbeck eine Reihe von Statuen bei, welche die ganze Anordnung und vornehmlich das Gewandmotiv dieser Figur wiederholen und meist als Demeter gefafst worden sind. Da sie zum Teil jugendliche Porträtköpfe tragen, so ist anzunehmen, dafs junge römische Damen sich gern als Kora abbilden liefsen.

Als Thonbilder finden sich mehrfach Demeter und Kora nebeneinander thronend, beide verschleiert, mit gleichem Schmuck und so gut wie nicht unterschieden, dazwischen der Knabe Pluton oder Jakchos (Gerhard, Ant. Bildw. Taf. II, III). Stehende Gruppen dieser Art werden mit gutem Grunde bezweifelt. Sitzende Einzelfiguren der Demeter sind fraglich; eine stehende aber mit hohem Kalathos, im linken Arme ein Schwein (χοῖρος μυστικός Arist. Ach. 736) tragend, in der Rechten eine lange Fackel oder ein Ährenbündel, ist in Eleusis selbst gefunden, abgeb. Arch. Ztg. 1864 Taf. 191; auch in Sicilien kommen sie als Votivbilder vor, kenntlich am hohen Kalathos. Andre ähnliche Figuren aber ohne diesen Kopfputz, die ein Ferkel gewöhnlich an den Beinen halten, sind eher für opferbringende Verehrer der Göttin zu halten.

Auf den voraussetzlich meist nach Tempelstatuen geschnittenen Münzbildern erscheint Demeter in ganzer Figur nicht selten thronend, häufiger stehend, zuweilen mit Schlangen fahrend. Sie pflegt ein Scepter oder eine scepterähnliche lange Fackel im linken Arme zu führen und in der Rechten Ähren darzubieten; letztere hat sie zuweilen auch in beiden Händen (vgl. Theocr. 7, 157). In Gewandung, wozu meistens auch der Schleier gehört, und in der ganzen Haltung erinnern viele Exemplare an die capitolinische Statue. Das Füllhorn ist ein zweifelhaftes Attribut. Münzbilder der Kora in ganzer Figur kennt man von Lokroi in Italien und von Priene. Unter den geschnittenen Steinen, welche man auf Demeter zu beziehen pflegt, sind sehr viele unrichtig gedeutet, viele zweifelhaft; die wenigen sicheren stimmen mit den Münzen.

Ein Votivrelief (Abb. 457), in Eleusis selbst gefunden, jetzt in Paris, hier nach Panofka, Cabinet Pourtalès pl. 18, stellt in schlichter Weise die beiden grofsen Göttinnen vor, wie sie das Opfer eines



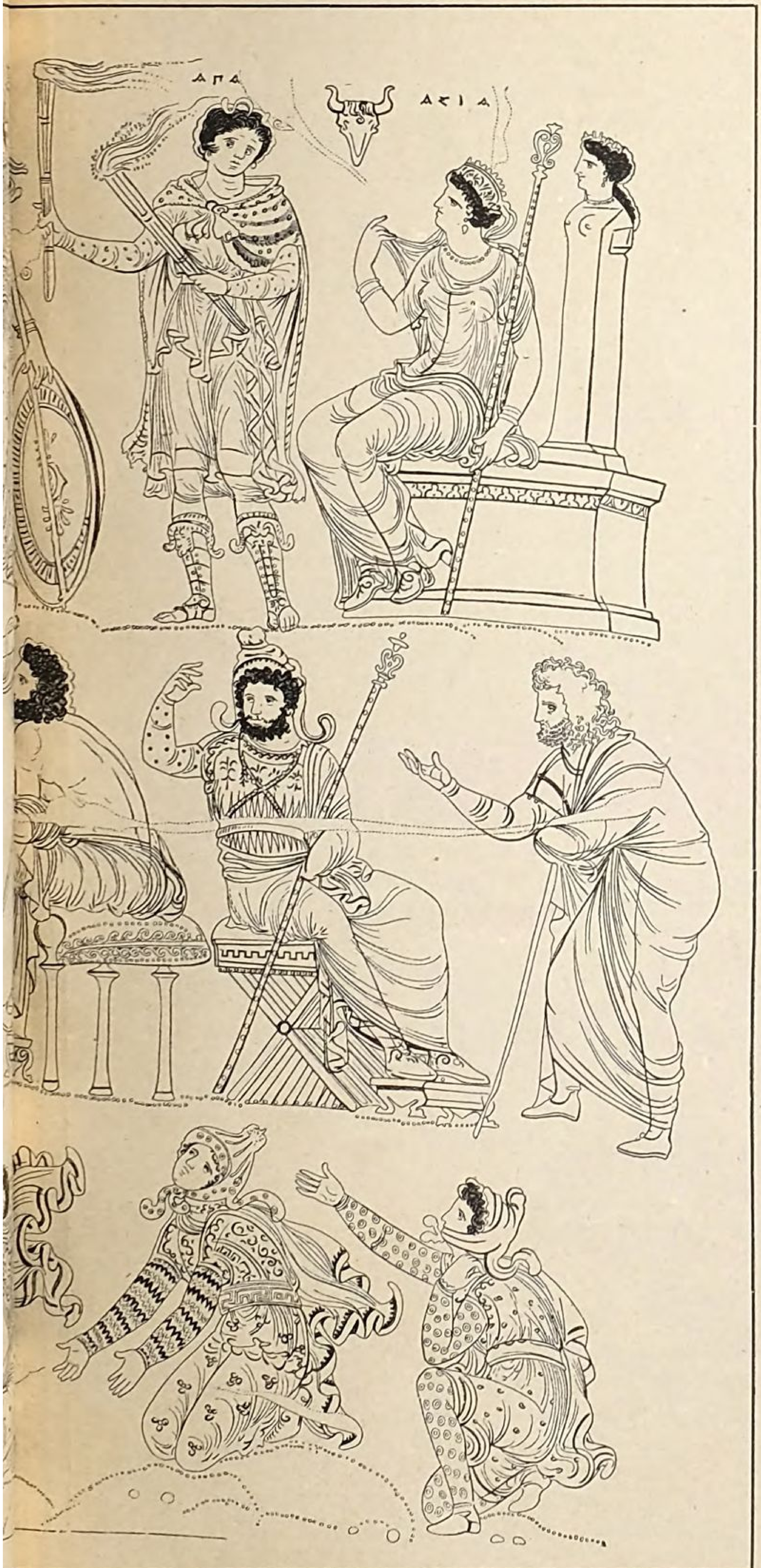
457 Schweinsopfer für Demeter und Persephone. (Zu Seite 415.)



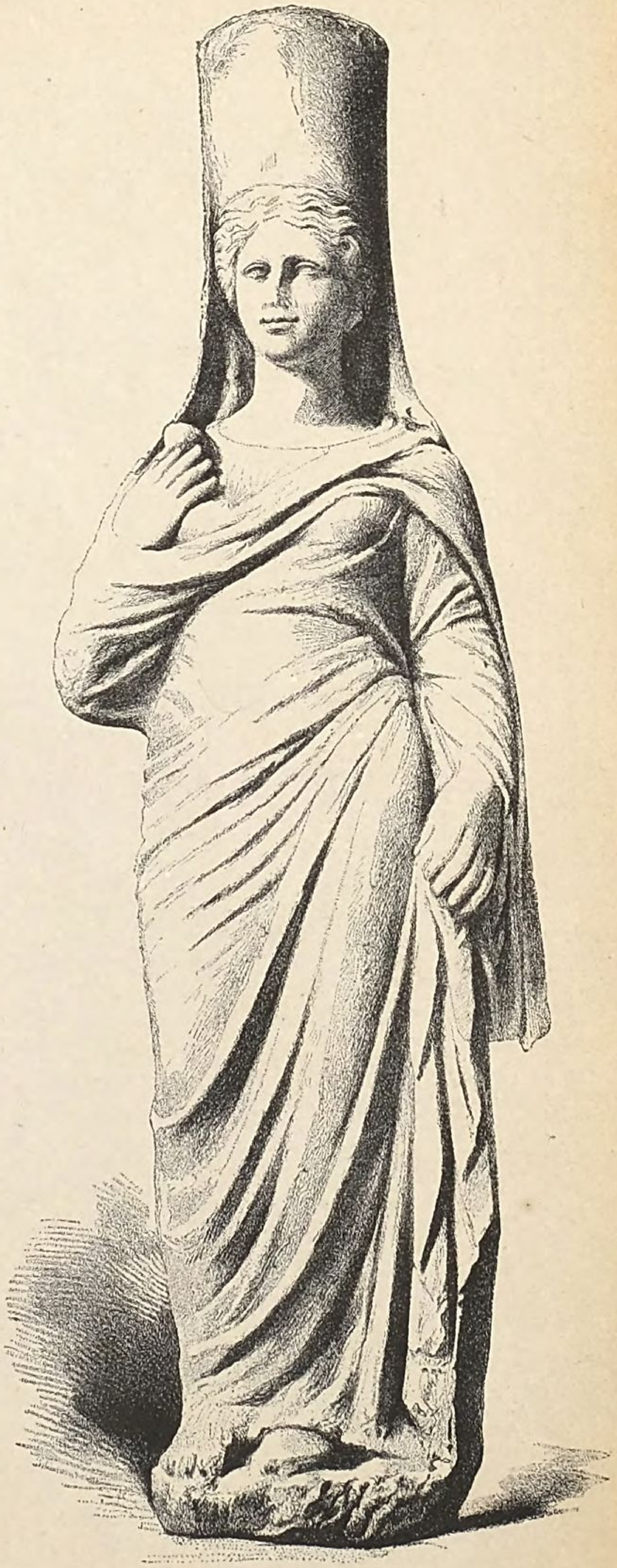
449 Die sogenannte Dariusvase in Neapel, ein ideales Denkmal der Perserkriege

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

TAFEL VI. (Zu Bogen 26.)



(Zu Seite 408.)



456 Kora oder Proserpina. (Zu Seite 415.)

Schweines von einer dankbaren Familie entgegen nehmen. Demeter steht in der Festtracht attischer Frauen, mit lang herabhängenden Locken und dem hohen Kalathos geputzt, mit der Linken das hohe (abgebrochene) Scepter aufstützend, in der Rechten die Schale wie zum Eingiefsen der Trankopfer den Verehrern hinhaltend, mit mildernstem Antlitze und sanft geneigtem Haupte da. Ihr zur Seite die jugendliche Tochter mit aufgebundenem Haar, über den langen Chiton einen weiten Mantel geworfen, hält in schön symmetrischer Stellung links zwei Fackeln, in der Rechten Ähren. Hart neben dieser steht (gewifs nicht der Wirklichkeit entsprechend) ein niedriger Altar, zu welchem Mann und Frau, beide verschleiert, jedoch der Erstere in blofsem Himation, mit der Geberde der Anbetung (*adoratio*, s. »Gebet«) eben herantreten; vor ihnen der Knabe, welcher in der Linken einen Kuchenkorb und dabei das Schwein festhält. (Das Schwein dient vorzugsweise auch zum Sühnopfer, Aesch. Eum. 293 καθαρμοῖς χοιροκτόνοις).

Der klare Unterschied in der Charakteristik zwischen Mutter und Tochter tritt weit seltener hervor auf Vasenbildern, die Triptolemos' Aussendung darstellen. Der hieratische Kalathos kommt hier bei Demeter nicht oft vor, öfters der Schleier; manchmal sind beide Göttinnen bekränzt, doch mit Laub, nicht mit Ähren, auch in den Händen sind Ährenbüschel selten. Scepter und Fackel sind fast regelmäfsige Attribute; Kora hält auch den Pflug in der Hand, s. »Ackerbau« S. 12 Abb. 14 (welche von einem solchen Vasenbilde genommen ist).


458 Ceres (Pompeji).

Auf Wandgemälden endlich, deren Overbeck ein Dutzend aufzählt, findet sich Demeter stets bekränzt mit Ähren oder mit Blumen. Prächtig thronend ist sie dargestellt als Einzelfigur und gegenüber einem Dionysos in der casa del naviglio in Pompeji (Abb. 458, hier nach Mus. Borb. VI, 54). Braun fafst sie sehr treffend auf »als die Königin des Erntefestes. Mit brennender Fackel thront sie auf einem Lehnsessel, der aus arabeskenartig gebildeten Blumen aufgebaut ist. Ihre Schläfe sind mit Ähren bekränzt, ein Ährenbüschel hält sie in der Linken, und mit Ähren ist der geschmackvoll geflochtene Korb geschmückt, der zu den Füfsen ihres Thrones steht. Des Jahressegens froh blickt sie stolz herab auf die durch sie beglückte Menschheit. Die Fülle ihrer Glieder umwallt ein faltenreiches Gewand und ein grofsartig behandelter Mantelumwurf. Ihre Füfse sind beschuht, wie es der wandernden Göttin geziemt. Von ihrem Haupte fallen gelöste Haarflechten auf Nacken und Schultern herab und über dieselben ist ein Tuch geworfen, mit dem die Winde spielen.« Wenn Braun aber zugleich Wehmut in ihren Zügen findet, so widersprechen dem andre Beurteiler nach Prüfung des Originals und wegen der erwähnten Gegenüberstellung des Dionysos (bei Wieseler II, 361), der ganz als Geber des Weines aufgefafst ist. In dem allerdings bei Demeter unerhörten Herabsinken des Gewandes von der linken Schulter glaubte man eine durch den Schmerz um die Tochter motivierte Vernachlässigung zu sehen; Overbeck jedoch findet darin richtig (unter Vergleichung der Seitenstücke Dionysos und Zeus) eine Lust der Künstler am

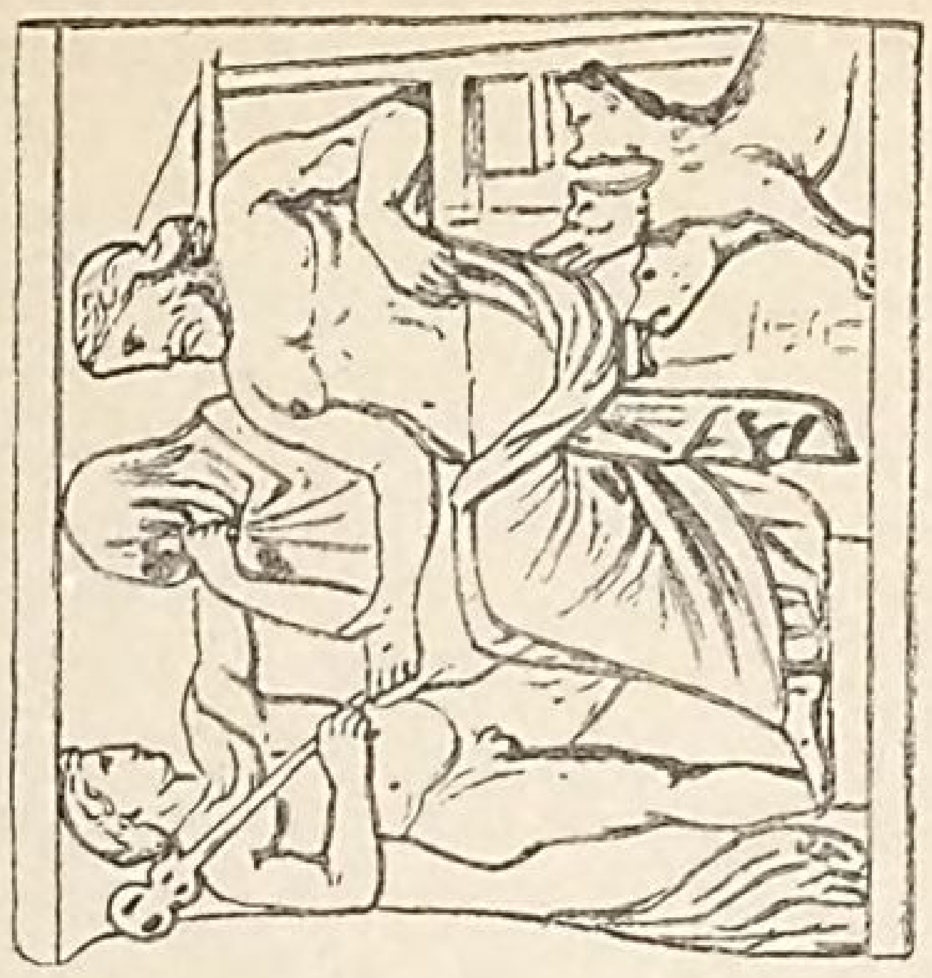
Nackten und dessen Kontraste mit dem durchsichtigen hellgelben Chiton, bläulichen Schleier, grünen Polster und weifsen Mantel der Göttin, welche hier auch die Sommerhitze veranschaulicht.

Auf einem andern sehr schönen Gemälde (Wieseler II, 90) erscheint Demeter an einem Pfeiler stehend, langbekleidet, ebenso die lange Fackel in der Rechten führend, in der Linken einen flachen, gröfstenteils mit grünen Blättern gefüllten Korb haltend, weshalb man hier Demeter Χλόη oder εὔχλοος (Soph. O. C. 1600; Ar. Lys. 835) erkennen will. Jedenfalls hat die Göttin, deren Haupt ein Lichtschein (*nimbus*, gleich dem christlichen Heiligenschein) umgibt (vgl. Hymn. Hom. Cer. 188 ff.), hier einen sakralen Charakter, worauf auch eine Perlenschnur im Haar und die Binde an der Fackel hinweist; das Bild gehört zu ihren feierlichsten Darstellungen.

Der Raub der Kora durch Hades mag in einfachen Darstellungen schon ältere Künstler beschäftigt haben, wie dies einzelne Überreste archaischer Terrakotten und Vasenbilder (Overbeck II, 592) wahrscheinlich machen; als hervorragende Kunstwerke kennen wir erst aus kurzer Erwähnung bei Plin. 35, 108 und 34, 69 das Gemälde des Nikomachos, welches später als Beutestück nach Rom kam, und die Erzgruppe des Praxiteles. Ob und wie weit einzelne der etwa 200 erhaltenen Denkmäler des Gegenstandes, welche R. Förster: Raub und Rückkehr der Persephone, 1874, bespricht, mit diesen Mustern näher zusammenhängen, ist nicht mit Sicherheit zu sagen; doch stimmt die grofse Mehrzahl wenigstens in den Hauptzügen so weit überein, dafs eine gemeinsame, wenn auch fernliegende Quelle zu erkennen ist. Unter diesen Monumenten nehmen aber weitaus den bedeutendsten Platz ein die Sarkophagreliefs aus römischer Zeit, und zwar wegen der leicht erklärlichen Vorliebe gerade für diesen Gegenstand bei einem Schmucke der Behausung der Toten, welche man ja selbst Demeterkinder (Δημήτρειοι) nannte (Plut. fac. lun. 28). Man zählt 58 Exemplare, meist in Italien, sehr viele in Rom selbst gefunden; die Mehrzahl gehört ins 3. Jahrhundert. Die Darstellung stützt sich hier nicht sowohl auf die kurzen Angaben des Homerischen Hymnus, sondern folgt der alexandrinischen Poesie, welche auch Claudian zur Grundlage seines Gedichtes de raptu Proserpinae gemacht hat. Zwei vollständig übereinstimmende Darstellungen sind bis jetzt noch nicht gefunden, da die Kunsthandwerker des Altertums ihren Originalen gegenüber stets eine gewisse Selbständigkeit wahrten; aber es lassen sich gewisse Typen unterscheiden.

Die erste und zahlreichste Klasse bestimmt sich durch die Hauptrichtung der Figuren, insbesondere der Gespanne, von links nach rechts und eine dem Raube feindliche Haltung der Pallas und Artemis. Wir geben einen in Villa Rospigliosi in Rom befindlichen Sarkophag nach Ann. Inst. 1873 tav. EF. 2 (Abb. 459 b nebst den Seitenflächen Abb. 459 a und c). In der Mitte die Darstellung des Raubes. »Hades von vorn gesehen und nackt bis auf ein um seinen Oberarm geschlungenes und über seinem Kopfe sich bauschendes Gewand hat soeben mit dem linken Fufse seinen Wagen betreten, während der rechte noch den Boden berührt. Er umfafst mit beiden Armen unter der Schulter und am Oberschenkel die gewaltsam entraffte, sich hintüber werfende Kora, welche sich mit den Beinen heftig sträubt, die Arme geradaus und empor wirft und mit stark zurückgebogenem, über den Hinterteilen der Pferde liegendem Kopfe einen Schrei des Entsetzens oder einen Hilferuf ausstöfst. Die vier Rosse ziehen im gestreckten Galopp stark an. Über ihnen fliegt Eros mit einer Fackel (als δᾳδοῦχος γαμικός). Als Führer der Pferde, deren eines er am Zügel gefafst hat, schreitet Hermes (auf Zeus' Geheifs) hier ganz nackt und am Flügelhute kenntlich dem Gespanne voran.« Unter den Pferden liegt Gaia, die rechte Hand bittend oder abwehrend erhoben. Ihr nur die Beine und den Rücken deckendes Gewand ist schleierartig über das Hinterhaupt gezogen; im linken Arme hält sie ein Füllhorn. An die Scene der Blumenlese (die ἀνθολογία), bei welcher Hades die Kora überraschte, erinnern bei der Mehrzahl dieser Gattung von Sarkophagen nur umgestürzte Blumenkörbe, hier einer unter den Pferden, ein andrer vor dem Wagen der Demeter. An die Gruppe des Hades und der Kora aber schliefst sich unmittelbar die der drei Göttinnen Athena, Artemis und Aphrodite an, welche zugegen waren und von denen die beiden ersteren sich dem Raube widersetzten; nach Eurip. Hel. 1314 ff. und Claudian. rapt. Pros. II, 204 *(jam Gorgonos ora revelat Pallas et intento festinat Delia cornu: nec patruo cedunt; stimulat communis in arma virginitas crimenque feri raptoris acerbat. »Ignavi domitor vulgi, teterrime fratrum« Pallas ait »quae te stimulis facibusque profanis Eumenides movere?« etc.)*. Athena, durch Helm und Schild bezeichnet, redet mit lebhaftem Gestus den Räuber an; Artemis im langen Gewande, sonst aber nicht charakterisiert, will ihr beispringen und streckt den Arm aus; Aphrodite aber sucht diesen Arm zurückzudrängen, indem sie die Entführung begünstigt. Inmitten der Gruppe der Göttinnen ist auf andern Bildern ein kleiner runder Altar angebracht, durch welchen nach Förster der heilige Hain von Henna angedeutet werden soll, wo der Raub vor sich ging, nach Cic. Verr. IV, 106; Arnob. adv. nat. V, 37 *(in nemore Hennensi quondam flores virago Proserpina lectitabat)*. Auf ein solches Heiligtum ist auch mit Wieseler der hinter der Gruppe ausgespannte Teppichvorhang (παραπέτασμα) zu beziehen. — Unmittelbar links neben den Göttinnen, nur getrennt, wie es scheint, durch einen Baumstumpf,

an welchem der umgestürzte Blumenkorb lehnt, zeigt sich die auf dem Schlangenwagen stehende Demeter, welche anscheinend den Räuber der Tochter schon verfolgt. Da jedoch in keinem Bericht über den Raub eine sofortige Verfolgung gemeldet wird, vielmehr die gekränkte Mutter lange Zeit umherirrt und die Tochter, unwissend ihres Schicksales, sucht, so ist die Scene gewifs mit Förster (S. 134) als das Suchen (πλάνη oder ζήτησις Clem. protr. § 12. 20) aufzufassen, wozu auch die ruhige, aufrechte Haltung der Göttin besser stimmt. Sie trägt die lange Fackel in der Linken (stereotyp seit Hymn. Cer. 48), ihr Himation bauscht sich schleierartig über dem Haupte, läfst aber die rechte Brust unbedeckt, was man hier als Zeichen tiefer Trauer aufzufassen hat. Die schöngewundenen Schlangen an dem Wagen haben mächtige Flügel und zwar mehr nach dem hintern Teile des Körpers zu, während die Flügel sonst näher dem Kopfe angebracht sind. Hinter den Schlangen aber schwebt noch (hier wie in den meisten andern Exemplaren) eine geflügelte weibliche Figur, welche mit beiden Händen ein vorwärts bauschendes Gewandstück segelförmig ausgespannt hält. Sie ist nicht, wie manche annahmen, die Lenkerin des Drachengespannes, sondern entweder Iris (ἀελλόπος Homer Θ 409), wie Viele wollen (vgl. Ovid. Met. XI, 550 *arcuato coelum curvamine signat* zu der Form des Gewandes), oder nach Wieseler (zu Denkm. II, 108) wahrscheinlich eine Hora »als Repräsentantin der Zeit, in welcher Demeter ihre Tochter sucht, nebenbei auch zur Bezeichnung der Schnelligkeit dienend (Ovid. Met. I, 118 *veloces Horae*)«. Gegen diese letzte Ansicht spricht nicht der Umstand, dafs die beiden übrig bleibenden Eckfiguren der Vorderseite des Sarkophages, welche in dem Bausche des vor den Schofs gehaltenen Gewandes Früchte tragen und mittels eines Schlitzes am ganzen linken Schenkel entblöfst sind (φαινομηρίδες), ebenfalls für Horen anerkannt werden. Diese Figuren stehen nämlich ganz aufserhalb des Rahmens der mythischen Darstellung und dienen nur zum ornamentalen Abschlufs, sehr passend allerdings in ihrer Eigenschaft als wechselnde und wandelnde Jahreszeiten. Die mythologische Verbindung der Horen mit Demeter auf Kunstwerken bezeugt Paus. 3, 19, 4: πεποίηται δὲ ἐπὶ τοῦ βωμοῦ καὶ ἡ Δημήτηρ καὶ Κόρη καὶ Πλούτων, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Μοῖραί τε καὶ Ὧραι, σὺν δὲ σφίσιν Ἀφροδίτη καὶ Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἄρτεμις; am amykläischen Throne waren also alle zum Koraraube gehörigen Personen vereinigt. Vgl. Scolion ap. Athen. 694 c: Πλούτου μητέρ' Ὀλυμπίαν ἀείδω Δήμητρα στεφανηφόροις σὺν Ὥραις σέ τε παῖ Διὸς Φερσεφόνη. — Auf der rechten Querseite (Abb. 459 c) finden wir die Zurückforderung der Persephone durch Hermes. Die Göttin sitzt



459 c (Zu Seite 418.)



459 b Raub der Proserpina. (Zu Seite 418.)



459 a (Zu Seite 418.)



460 Raub der Proserpina.

tief verhüllt neben ihrem Gemahl Hades, der den Kerberos zur Seite hat. Hermes legt die linke Hand auf die Schulter der Göttin zum Zeichen der Besitzergreifung, während Hades mit ausgestreckter Rechten seine Zustimmung (ἑκὼν ἀέκοντί γε θυμῷ) erteilt. Die vollständige Verhüllung der Persephone ist aber (nach Förster) weder auf die Trauer der Göttin zu beziehen, noch als Andeutung der geschlossenen Ehe (*nubere*) zu fassen, sondern hat zur Ursache die in solchen Sarkophagbildern beliebte Unterschiebung der verstorbenen Person, deren Hoffnung auf Erlösung aus dem Schattenreiche durch diesen Mythus ausgedrückt werden soll. Schwieriger ist die linke Querseite (Abb. 459 a), welche einen Flufsgott mit der fliefsenden Urne in gewöhnlicher Stellung angelehnt und daneben zwei Nymphen mit einer Schöpfurne stehend zeigt. Die Darstellung ist einzig. Müller meinte die Unterweltsflüsse Kokytos, Styx und Lethe zu erkennen; eher ist wohl (mit Förster) an die bei dem Raube fliehenden Nymphen (*diffugiunt nymphae* Claudian. II, 204) und einen lokalen Seegott Pergus bei Henna zu denken.

Auf mehreren Bildern findet sich zwischen der Scene des Raubes und des Suchens noch die Blumenlese (ἀνθολογία) eingeschoben: Kora in Vorderansicht hat sich auf ein Knie niedergelassen und blickt erschreckt zu Hades auf, der sie soeben von hinten ergreift. Auch wird (der Raumersparnis halber) die Scene mit dem Raube selbst einmal in der Art zusammengezogen, dafs Hades dabei dicht hinter seinem Wagen steht, um die Ergriffne sofort hinaufzuheben.

Andre Besonderheiten bietet ein verstümmeltes Sarkophagrelief im Louvre, welches wir hier nach Clarac pl. 214, 33 (Abb. 460) wiedergeben. Bei dem Raube findet sich die auch sonst vorkommende Variation, dafs der Wagen nebst den Hinterteilen der Pferde schon in die Erde versinkt und zwar in ein Felsgeklüft, wie man es bei Eleusis an dem Orte der Niederfahrt sah, der Ἐρινεός hiefs (Paus. I, 38, 5) oder, was für römische Sarkophage näher liegt, bei Henna nach Claudian. II, 170: *prohibebant undique rupes oppositae duraque deum compage tenebant.* Eigentümlicher Art ist die Gruppe links, wo wir an Stelle der umherirrenden Göttin eine bis zu den Beinen entblöfste Frauengestalt erblicken auf einem anscheinend künstlichen Steinsitze, mit dem linken Arme auf einen (verschlossenen?) Fruchtkorb (oder Brotkorb, σιπύη) sich stützend, in der Rechten eine abgebrochene Fackel haltend. Da der Kopf der Frau nicht antik ist, so läfst sich der (etwaige) Ausdruck von Traurigkeit nicht für die Annahme verwerten, dafs Demeter hier auf dem »Steine der Trauer« (πέτρα ἀγέλαστος Apollod. I, 5, 2) beim Brunnen Kallichoros oder Parthenion (s. m. Anm. zu Hymn. Cer. 99) sitzend dargestellt sei, wie die meisten Ausleger wollen. Auch die Deutung der

jugendlichen Figuren hinter ihr (Hekate mit dem Schleierbausch?) ist unsicher. Verschiedenartige Deutungsversuche bei Förster S. 150; Wieseler zu II, 104; Overbeck S. 616.

Andre Sarkophage zeigen Demeter auf der Suche begriffen in einem von Pferden statt von Schlangen gezogenen Wagen. Eine weitere Reihe hat die Besonderheit, daſs Hades beim Raube von der Rückseite gesehen wird, woraus sich ergibt, daſs Persephone mit dem Kopfe ganz nahe an Athena heranrückt und letztere sie zu ergreifen scheint. Auch gibt es Darstellungen, in denen Hades beim Blumenpflücken fehlt.

Von allen diesen Variationen unterscheidet sich wesentlich eine zweite Hauptklasse, bei welcher (äuſserlich) die Richtung der Gespanne von rechts nach links geht, und in der Auffassung des Mythus der Gegensatz hervortritt, daſs Athena und Artemis ebenso wie Aphrodite den Raub begünstigen. Der schönste unter den vier vorhandenen Sarkophagen dieser Gattung, von vorzüglicher Arbeit und sehr gut erhalten, stammt aus dem Besitze der Herzogs von Modena auf Schloſs Cattajo und ist jetzt in Wien (Abb. 461 nach Braun, Antike Mormorwerke II, 4). In der Mitte sehen wir Hades, wiederum nackt und mit bauschendem Gewande, wie er mit dem rechten Fuſse eben auf seinen Wagen getreten ist; er hält die sich heftig zurückwerfende, fast auf den Knien liegende Kora mit dem linken Arme umfaſst, indem er sich zu ihr niederbeugt; mit der andern Hand hat er die Zügel seiner Pferde gefaſst. Als eigentlicher Lenker der vier galoppierenden Rosse aber steht ein Eros vor ihm auf dem Wagen, der in einen zweiten Zügel eingreift und der Kora die Richtung anzudeuten scheint. (Nach Braun hält er die Hemmseile, während Pluton die Lenkseile nachlässig in der Rechten herabhängen läſst. »Solche Doppelleinen, die einen zum Lenken, die andern zum Aufhalten, sind bei den Südländern noch jetzt in Gebrauch.«) Auſserdem schreitet Hermes in Vorderansicht und in seinem gewohnten Kostüm den Rossen voran und hält ebenfalls ein Leitseil. Unter den Pferden ragt aus der Erdtiefe zunächst Kerberos dreiköpfig hervor; dann Enkelados, der unter dem Ätna begrabene Riese (Verg. Aen. III, 570), ein Wahrzeichen Siciliens (Claud. III, 187), den auch der Dichter (Claud. II, 156 ff.) unter den Hufschlägen der Rosse seufzen läſst, als bärtiger, von Schlangen umwundener Mann gebildet, welcher die Arme erhebt, um sich der Pferdehufe und der Wagenräder zu erwehren; endlich Tellus mit dem Füllhorn. Die Haltung der anwesenden Göttinnen ist, wie schon bemerkt, in dieser Komposition dem Raube günstig. Athena steht vor den Pferden hinter Hermes und hält dem Entführer einen Lorbeerzweig entgegen als Siegeszeichen, dabei hat sie gerade wie die römische Viktoria das linke Bein entblöſst (s. »Nike«); Aphrodite erscheint vollbekleidet und mit der Stephane geschmückt, ein (abgebrochenes) Scepter in der Linken, hinter den Rossen, Eros guckt über ihre rechte Schulter, sie bietet mit hoch erhobener Rechten wie triumphierend der Kora einen Apfel als Hochzeitsymbol (s. »Äpfel« oben S. 19) oder eine Granate (vgl. Hymn. Cer. 372 mit meiner Anm.), zugleich aber zur Beruhigung; vgl. Dion. Hal. II, 30 ἡ ἁρπαγὴ οὐκ ἐφ' ὕβρει, ἀλλ' ἐπὶ τῷ γάμῳ γίγνεται. Artemis fehlt hier, ist aber auf einem andern Sarkophage, kenntlich durch Gewand und Beiwerk,


461 Raub der Proserpina.

dem Hades behilflich. Die ganze Veränderung stimmt aber mit Orph. Argon. 1197 ὥς ποτε Φερσεφόνην τέρεν' ἄνθεα χερσὶ δρέπουσαν ἐξάπαφον συνόμαιμοι ἀν' εὐρύ τε καὶ μέγα ἄλσος, wie Förster S. 280 ff. und 290 genauer nachweist; vgl. auch meine Note zu Hymn. Cer. 417 ff.

Die rechte Hälfte des Bildes enthält zunächst in stark abgekürzter Darstellung die Blumenlese. Die mit hoher Stirnkrone geschmückte Kora kniet mit einem Beine auf der Erde; ihre rechte Hand stützt sich auf den gefüllten Korb (vgl. Ovid. Met. V, 390 ff.); da hört sie das Geräusch des nahenden Hades und hebt erschreckt und abwehrend zugleich die linke Hand hoch empor. Das Nahen des Gottes wird aber auf dem Kunstwerk nur durch drei Eroten verkündigt. Der eine derselben leuchtet dem Bräutigam mit der Hochzeitsfackel (als δᾳδοῦχος γαμικός), ein andrer weist ihm die Braut mit der Hand, ein dritter ergreift sie schon beim Gewande. — Dicht daneben sehen wir die Mutter Demeter auf dem Schlangenwagen suchend, zwei Fackeln in den Händen, die linke Brust vor Trauer unbedeckt; vor ihr eine geflügelte Hora als Lenkerin. Der Ausdruck des Gesichts, das flatternde Gewand, die entblöfste Brust verraten wilden Schmerz. Die Zusammenstellung von Mutter und Tochter (zwischen denen natürlich ein weiter Raum zu denken) erinnert an die Stellen des Homerischen Hymnos v. 20 ἰάχησε δ' ἄρ' ὄρθια φωνῇ; 39 τῆς δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ und 66 τῆς ἀδινὴν ὄπ' ἄκουσα δι' αἰθέρος ἀτρυγέτοιο ὥς τε βιαζομένης, ἄταρ οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν.

Die Hauptgruppe des Raubes begegnet uns in abgekürzter, aber typischer Darstellung auch auf römischen Grabsteinen (*cippi*) und einigen etruskischen Aschenkisten, auf letzteren mit etruskischen Dämonen versetzt und in steifer Form; ferner einigemal in kleinem Zierrat auf geschnittenen Steinen und breit verflüchtigt auf Grabgemälden; hauptsächlich aber auf zahlreichen Münzen aus der Kaiserzeit, insbesondere kleinasiatischer Städte fast aller Landschaften. Aus der mehr oder weniger genauen Übereinstimmung dieser Typen mit den Sarkophagbildern läfst sich wiederum auf etwa zwei vorbildliche Originale aus der Werkstatt bedeutender Künstler ein Schlufs ziehen. Auch die suchende Demeter auf dem Schlangenwagen kommt namentlich später auf Münzen derselben kleinasiatischen Städte und selbst auf römischen Denaren vor.

Auf eine von allen diesen Darstellungen ganz abweichende, ja schnurstracks entgegengesetzte Weise finden wir die Entführung der Kora gezeichnet auf zwei Vasenbildern, deren bekanntestes uns vergönnt ist in den Farben des Originals nach Millingen uned. mon. I pl. XVI hier (Abb. 462 auf Taf. VII) vorzuführen. Es ist die sog. Hope'sche Vase, deren jetziger Besitzer unbekannt ist und mit welcher ein bei Tischbein, Vases Hamilton Vol. III, 1 abgebildetes Fragment identisch zu sein scheint, während ein später gefundenes Gemälde (Fittipaldi, abgeb. Mon. Inst. VI, 42 A) aufser der veränderten Richtung der Figuren auch nur wenig abweicht. Nachdem man das Bild anfänglich als Hochzeit des Zeus und der Hera gefafst hatte, billigte die Mehrzahl der Erklärer die Deutung, dafs Kora nach ihrer im Olymp gefeierten Vermählung mit Pluton von der Mutter Abschied nehme und sich unter dem Geleite der Hekate und des Hermes in den Hades begebe. Da jedoch eine Hochzeit im Olymp nirgends erwähnt wird und ihre Annahme dem Homerischen Hymnus widerspricht, so präzisiert man die Scene noch näher als die von dem ursprünglichen gewaltsamen Raube zu unterscheidende, alljährlich und vertragsmäfsig sich erneuernde Hinabführung (κάθοδος), mit welcher die scheidende Demeter einverstanden sei. Hiernach ist die Figur vor dem Wagen die fackeltragende Hekate, die hinter demselben aber Demeter, während Zoega in der letzteren gegen den Augenschein der Situation Aphrodite erkennen wollte, die der Kora sanft zurede. Gegenüber diesen Erklärungen sucht aber Förster a. a. O. S. 240 ff. zu erweisen, dafs vielmehr der Raub und zwar speziell die Ankunft der Persephone in der Unterwelt dargestellt sei, »direkt Claudians Schilderung I, 279 ff. folgend« (der jedoch 600—700 Jahre später schrieb), wonach die Figur mit zwei Fackeln die Furie Alekto und die hinter dem Wagen Hekate sein müsse. Er ruft dabei auch die sicilischen Feste an, welche die Vermählung des Paares (als θεογάμια und ἀνακαλυπτήρια, s. a. a. O. S. 23) mit vielem Glanze darstellten. Das Dunkel der Unterwelt findet er dabei durch die auf beiden Vasen angebrachten Sterne veranschaulicht; indessen pflegen solche auf den gewöhnlichen Unterweltsdarstellungen sich nicht zu finden. Auch scheint es, dafs das Lokal der Unterwelt selber einer deutlicheren Charakteristik bedurft hätte, als durch die fragliche Erinys Alekto; und endlich streckt Kora weniger der vermeintlichen Hekate die Arme zur vertraulichen Begrüfsung entgegen, als sie (nach der gewöhnlichen Annahme) von der liebenden Mutter einen zärtlichen Abschied nimmt, gegen welchen auch Hades nichts einzuwenden hat. Auf der Vase Fittipaldi ist die Handlung einen Moment weiter fortgeschritten: das Paar ist schon abgefahren und Demeter, welcher der Abschied doch zu schwer geworden ist, eilt ihnen mit der Fackel noch einige Schritte weit nach. Wenn also der eigentliche Raub als einmalige mythische Thatsache sich hier sicher nicht verbildlicht findet und auch für eine Ankunft in der Unterwelt die charakteristischen Zeichen fehlen, so werden wir kaum umhin können, mit Overbeck S. 598 ff. zu der Annahme der jährlichen und friedlichen



462 Die Hinabführung der Proserpina in die Unterwelt; Abschied von der Mutter. (Zu Seite 422.)

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

Hinabführung (καταγωγή) der Kora zurückzukehren, obwohl davon in der schriftlichen Überlieferung nichts erhalten ist. Denn der Vertrag im Hymnus mufste ja doch im Glauben die Wirkung haben, dafs man nicht annahm, in jedem Herbste werde Kora unvermutet geraubt und von der Mutter mit Jammer gesucht; war doch auch der Mythus des Raubes ursprünglich nur aus dem uralten Hochzeitsgebrauche hervorgegangen! »Dargestellt also (sagt Overbeck S. 604) ist nicht der erste Raub oder eine Scene desselben, sondern die καταγωγή oder κάθοδος der Kora, welche die Einleitung zu den θεογάμια und ἀνακαλυπτήρια bildet. Von der Mutter scheidet Kora in freundlicher Weise; sie folgt als Braut und Königin der Unterwelt ohne Sträuben dem Gatten, sonen spricht deutlich genug aus, dafs es sich um freundlichen Abschied mit Hoffnung auf Wiedersehen handelt. Über dem Gespanne schwebt, weil ja Hochzeit ist, Eros oder Hymenaios mit Opferschale, Kranz und Binde, hochzeitlichen Emblemen. Vor den Rossen schreitet Hekate im langen Kleide, mit zwei Fackeln, hier wohl als Brautführerin zu denken bei der jährlich wiederkehrenden heiligen Hochzeit. Vor ihr steht Hermes als Zeus' Gesandter, die Chlamys nachlässig über die Arme gelegt, unverkennbar am herabhängenden runden Hute. Er hat sich auf einen Baumstamm gestützt, ist also in einiger Entfernung seitwärts zu denken; denn er wird das Paar nicht als Seelenführer begleiten, sondern bald dem Zeus Meldung machen über den



463 Die Wiederkehr der Proserpina auf die Oberwelt.

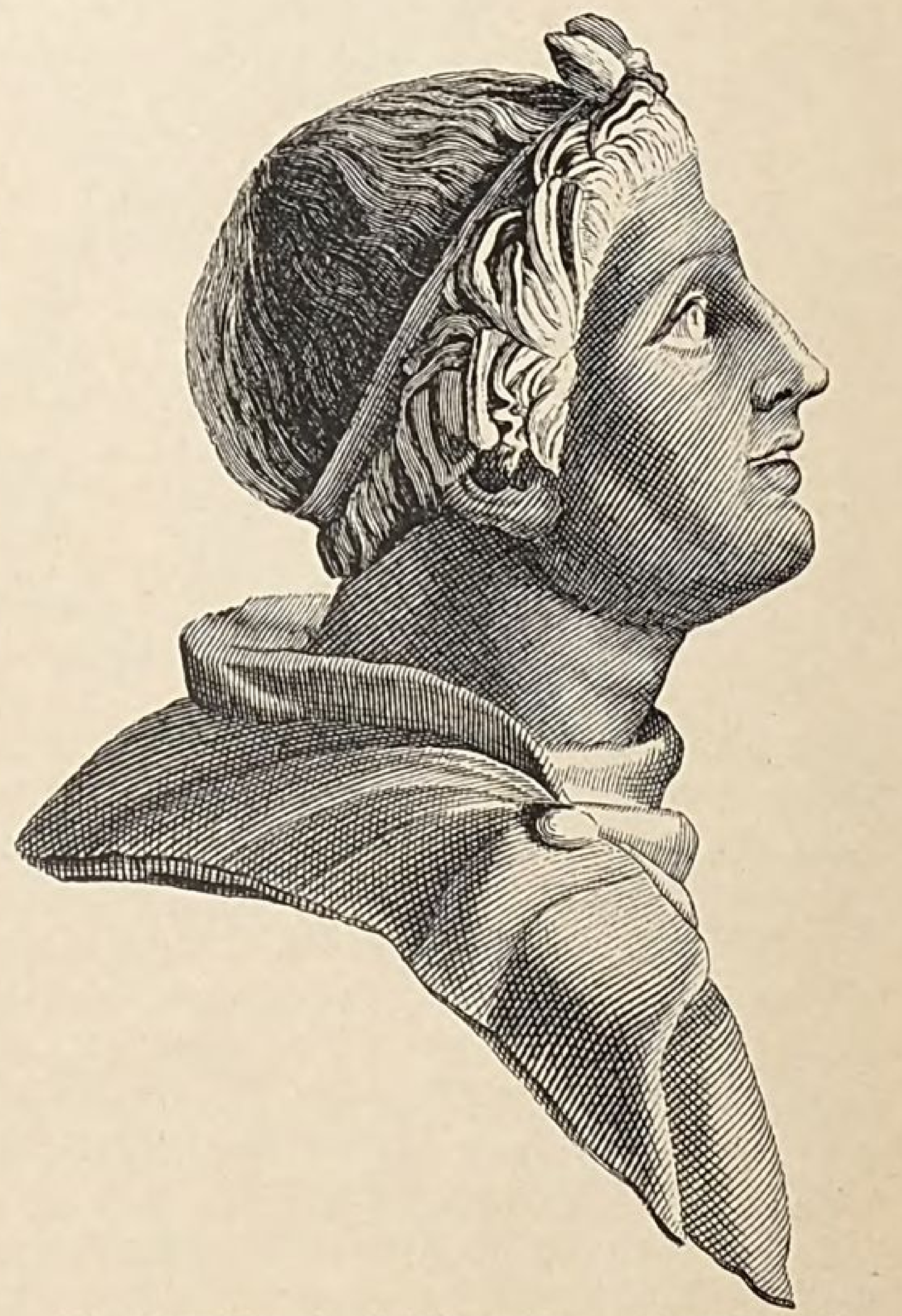
der hier nicht finster und gewaltthätig, sondern als zärtlicher Liebhaber erscheint, als Bräutigam bekränzt.« Er hat seinen Mantel um den linken Arm genommen, mit dem rechten umfafst er Kora, welche im langen ungegürteten geärmelten Chiton dasteht, ein Manteltuch über dem Arme, im Schmucke von Hals- und Armbändern, sowie Ohrringen und einer Stephane mit Perlen und Silberzier. Sie streckt beide Hände noch grüfsend und verlangend nach der Mutter aus, während der Wagen schon enteilt. Auch Demeter, welche über dem langen Chiton ein faltenreiches Himation so umgeworfen hat, dafs ihre rechte Hand ganz umhüllt ist, perlengeschmückt am Hals und im Haar, streckt der Tochter noch die Linke zum Scheidegrufs nach. Aber wie schon der Anzug beweist, ist sie vollkommen ruhig; dem Gemahle der Tochter grollt sie nicht mehr, seit der Vertrag geschlossen ist; und auch der Gesichtsausdruck aller drei Personen … Vollzug der Jahresordnung. Die einen Kranz tragende Taube (der Vogel der Aphrodite) über seinem Haupte soll neben der Raumerfüllung günstige Vorbedeutung anzeigen; drei Sterne deuten auf die Heimführung der Braut am Abend (umgekehrt erfolgte der Raub am Tage), ganz nach der Sitte, weshalb auch Demeters Fackel, hier das (oft vorkommende) Kreuzholz, mit fünf Flammen glüht.

Das jährliche Wiedererscheinen der Kora, ihren Aufstieg (ἄνοδος) zur Oberwelt, glaubte man früher vielfach auf Vasen dargestellt zu sehen; dafs dies ein Irrtum war, hat anerkanntermafsen Strube, Studien S. 57 ff. schlagend erwiesen. Das einzige hierher gehörige Vasenbild, welches diesen Vorgang aber in völlig andrer Art darstellt, hat, nachdem es viele Jahrzehnte hindurch bekannt, aber nicht gezeichnet war, Brunn aus Strubes Nachlafs (Supplement Taf. III) publiziert (Abb. 463). Strube beschreibt:

»Das Auge des Beschauers wird zunächst auf die linke Seite der Darstellung geführt. Wir erblicken dort eine jungfräuliche Gestalt, die eben im Begriff ist, einer Erdspalte zu entsteigen. Das liebliche Köpfchen der Figur krönt ein mit Blüten und Palmetten besetztes Diadem. Über den Chiton hat sie das Himation straff um den Körper gezogen, so dafs der linke Arm, Schulter und Hinterkopf völlig bedeckt werden und nur die rechte Hand, wie in freudiger Überraschung halb erhoben, aus der Umhüllung sichtbar hervortritt. Das linke Bein ist wie beim Heraufschreiten von Stufen gehoben, und damit das Gewand beim Emporsteigen nicht hinderlich sei, wird es von der Linken in die Höhe gezogen. In der ganzen Haltung der Figur aber spricht sich deutlich aus, dafs sie mit Freuden das Wiedersehen des Tages und der sie erwartenden Umgebung begrüfst. Dicht neben ihr, zum Teil durch sie verdeckt, steht ruhig und gemessen ein mit kurzem Chiton und über der rechten Schulter geknüpfter Chlamys bekleideter Jüngling, der aufserdem durch Stiefeln, Petasus und das in der Linken gesenkt gehaltene Kerykeion charakterisiert ist. Nach rechts hin eilt der ans Licht steigenden eine andre jungfräuliche Gestalt im Doppelchiton voran, indem sie, mit dem Oberkörper und dem Gesicht nach ihr zurückgewendet, mit einer Fackel in der Hand ihr zu leuchten scheint. Den Schlufs bildet eine in Vorderansicht dargestellte hohe und ernste Frauengestalt, die aber ihren Blick gleichfalls nach der aufsteigenden richtet. Ein weiter Mantel über dem Chiton ist in breiten Massen über den linken Arm und die Schulter geworfen, und ein Scepter in der Rechten zeichnet sie vor den übrigen Figuren aus.« Die Inschriften der Figuren (ΠΕΡΣΩΦΑΤΑ, ΗΡΜΕΣ, ΗΚΑΤΕ, ΔΕΜΕΤΕΡ) bezeugen nach Orthographie und Buchstabenform, dafs das Gefäfs das Werk eines attischen Künstlers aus der Zeit kurz vor dem peloponnesischen Kriege ist (Förster a. a. O. S. 260). »Dazu stimmt auch der grofsartige Stil der Zeichnung, die edle Auffassung und Haltung der Figuren, die Einfachheit der Komposition, endlich auch die Anwesenheit der Hekate ὑπολάμπτειρα«; denn im Hymnos holt nur Hermes die Persephone, in der orphischen Poesie tritt jene neben ihn. [Bm]

Demetrios, Bildhauer aus dem attischen Gau Alopeke, ein Erzbildner etwa in der zweiten Hälfte der 80er Olympiaden. Aufser einer Athena, mit dem Beinamen Musica, weil die Schlangen an ihrer Gorgo beim Anschlage der Zither wiederhallten, kennen wir drei Porträts von ihm: das des athenischen Hipparchen Simon, das der 64 Jahre alten Athenapriesterin Lysimache (nach Paus. I, 27, 4 eine Elle hoch) und des korinthischen Feldherrn Pelichos (Plin. XXXIV, 76; Lucian Philops. 18 und 20). Letztere Porträtstatue schildert Lucian als einen »Dickbauch, kahlköpfig, halb entblöfst vom Gewande, einige Haare des Bartes vom Winde bewegt, mit ausgeprägten Adern, einem Menschen gleich, wie er leibt und lebt«. Diese durchaus naturalistische Neigung, welche selbst vor der naturwahren Wiedergabe der Häfslichkeit des Alters nicht zurückschreckt, zeigte sich gewifs auch in der Statue der durchaus nicht mehr jugendlichen Lysimache. Lucian sagt deshalb auch von unserem Künstler οὐ θεοποιός τις, ἀλλ' ἀνθρωποποιὸς ὤν, und gewifs nicht ohne Absicht vermeidet er den sonst gebräuchlichen Ausdruck ἀνδριαντοποιός. Am klarsten urteilt Quintilian XII, 10: *ad veritatem Lysippum et Praxitelen accessisse optime affirmant. nam Demetrius tanquam nimius in ea reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior.* Nicht die Darstellung der Schönheit, sondern der platten Wirklichkeit war sein Ziel. Dieses einseitig naturalistische Streben in der ersten Blütezeit der attischen Kunst steht aber durchaus vereinzelt da und ist einfach als eine Verirrung zu bezeichnen. [J]

Demetrios Poliorketes, der Städteeroberer, war nach Plutarch von so bezaubernder Schönheit, dafs

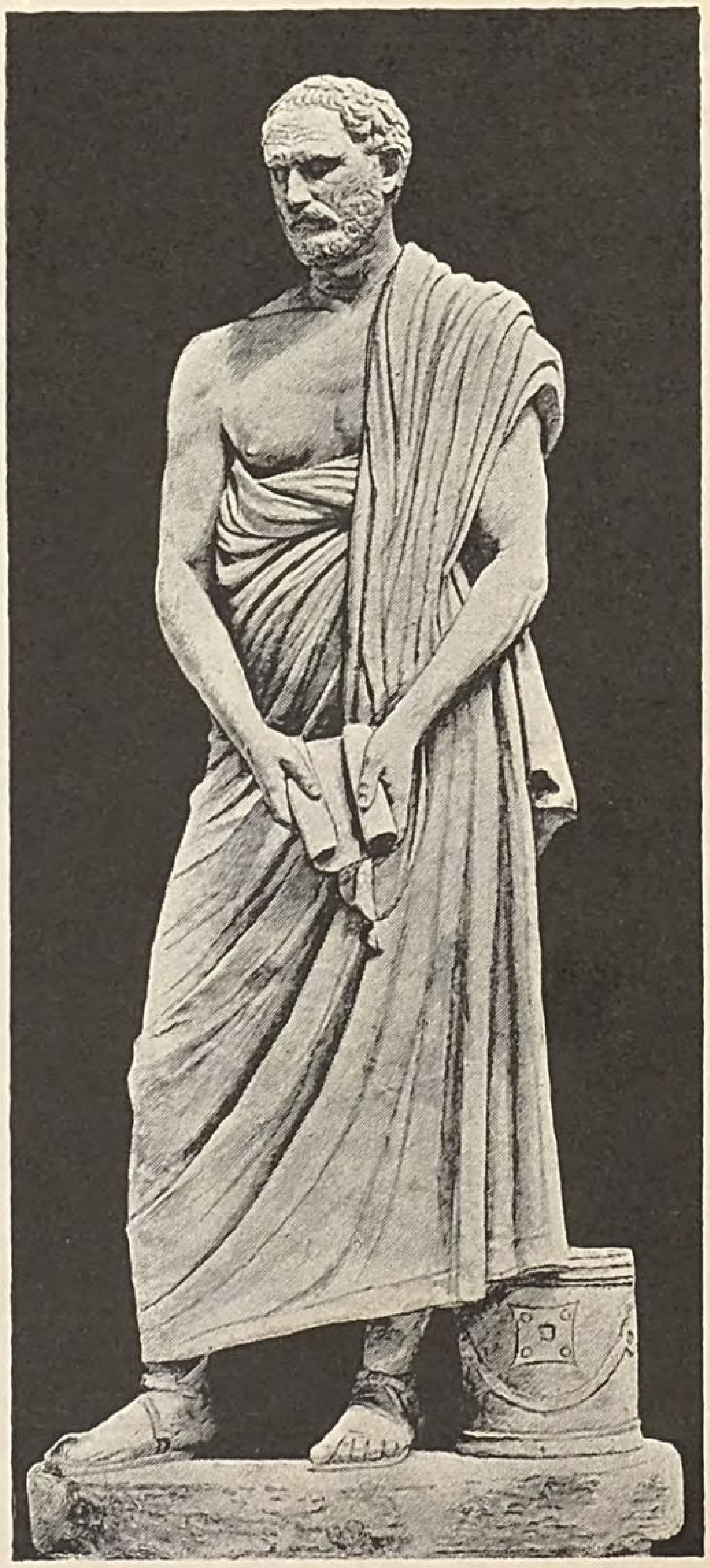


464 Demetrius, der Städtezerstörer. (Zu Seite 425.)

kein Bildhauer und Maler sie genügend ausdrücken konnte, indem Liebreiz und Hoheit, Jugendblüte und Energie sich in seinem wunderbaren Äufseren zu einer wahrhaft heroischen Erhabenheit mischten (Plut. Dem. 2). Er liebte es, sich dem Dionysos zu

vergleichen (μάλιστα τῶν θεῶν ἐζήλου τὸν Διόνυσον, Diod. Sic. XX, 53; ἐζήλου τὴν τοῦ Διονύσου διάθεσιν Plut. Dem. 23; vgl. Athen. VI, 253), sowie in bezug auf seine Seeherrschaft mit Poseidon. Daher finden wir ihn auf einer Tetradrachme stierförmig, auf dem Revers aber Poseidon mit dem Dreizack, der seinen Fufs auf einen Felsen aufsetzt. Inschrift (Βασιλέως Δημητρίου) und Symbol dieser Münze weisen auf die Zeit nach dem Seesiege, welchen Demetrios und sein Vater Antigonos im Jahre 307 bei Kypern über die Flotte des Ptolemaios davontrugen. Hiernach ist von Visconti Iconogr. gr. pl. 40, 3, 4 eine zierliche Statuette von Bronze aus Herkulaneum gedeutet worden, welche den Demetrios selbst mit den unverkennbaren Zügen des Kopfes auf der Münze und in der Haltung des dortigen Poseidon wiedergibt. Eine sinnreichere Schmeichelei konnte kaum gefunden werden. Der Kopf ist hier (Abb. 464) wie bei Visconti fast in der Gröfse des Originals wiederholt, um die zauberhaft schönen Gesichtszüge zum Ausdruck zu bringen. [Bm]

Demosthenes. Dem grofsen Redner wurde gleichsam als Sühne für die lange Verkennung seines Strebens etwa um 280 von den Athenern ein öffentliches Standbild errichtet, welches Polyeuktos anfertigte (Plut. vit. X oratt. Dem. 45). Von diesem Bilde erfahren wir aus einer Anekdote bei Plut. Dem. 31, dafs der Redner mit gefalteten Händen dastand (ἕστηκε τοὺς δακτύλους συνέχων δι᾽ ἀλλήλων). Die heutigen Bilder sind bestimmt nach einer in Herkulaneum gefundenen Bronze mit Inschrift (Visconti Iconogr. gr. pl. 30, 3) und einem jetzt in England befindlichen Terrakottarelief, welches Demosthenes als Schutzflehenden am Altar des Poseidon in Kalauria zeigt, mit der Inschrift Δημοσθένης ἐπιβώμιος (Fea zu Winckelmann 2, 256). — Eine lebensgrofse Statue aus Marmor im Vatican (Braccio nuovo 62), welche wir nach Photographie (Abb. 465) geben, zeigt den Redner stehend ohne Chiton, blofs mit dem Mantel, der den Unterkörper ganz einhüllt, die Brust aber auf der rechten Seite nebst dem Arm frei läfst. Die Hände nebst der Schriftrolle, welche sie halten, sind allerdings modern, aber richtig ergänzt, wahrscheinlich nach einer jetzt in England befindlichen Wiederholung (Arch. Ztg. 1862 S. 239). »Man schliefse aber aus der Rolle nicht«, sagt Friederichs, Bausteine I S. 301, »dafs der Künstler den Demosthenes habe darstellen wollen, eine Rede öffentlich ablesend; er hat ihn, wie das Rollenkästchen *(scrinium)* auf seiner Seite zeigt, überhaupt nicht auf der Rednerbühne stehend, sondern ernst meditierend gedacht und darin eine für Demosthenes charakteristische Seite getroffen. Man könnte wünschen, dafs der Künstler ihm in dieser Situation eine etwas behaglichere, zwanglosere Stellung gegeben habe, aber gerade die feste Stellung ist für einen so ernsten und charaktervollen und ganz auf die Erreichung praktischer Zwecke gerichteten Mann bezeichnend. Die Statue ist höchst lebendig und ausdrucksvoll und in dem scharfgeschnittenen und durchfurchten Gesichte glaubt man den Charakter und die Geschicke des Redners zu lesen. Wir dürfen ein griechisches Original voraussetzen, das uns im

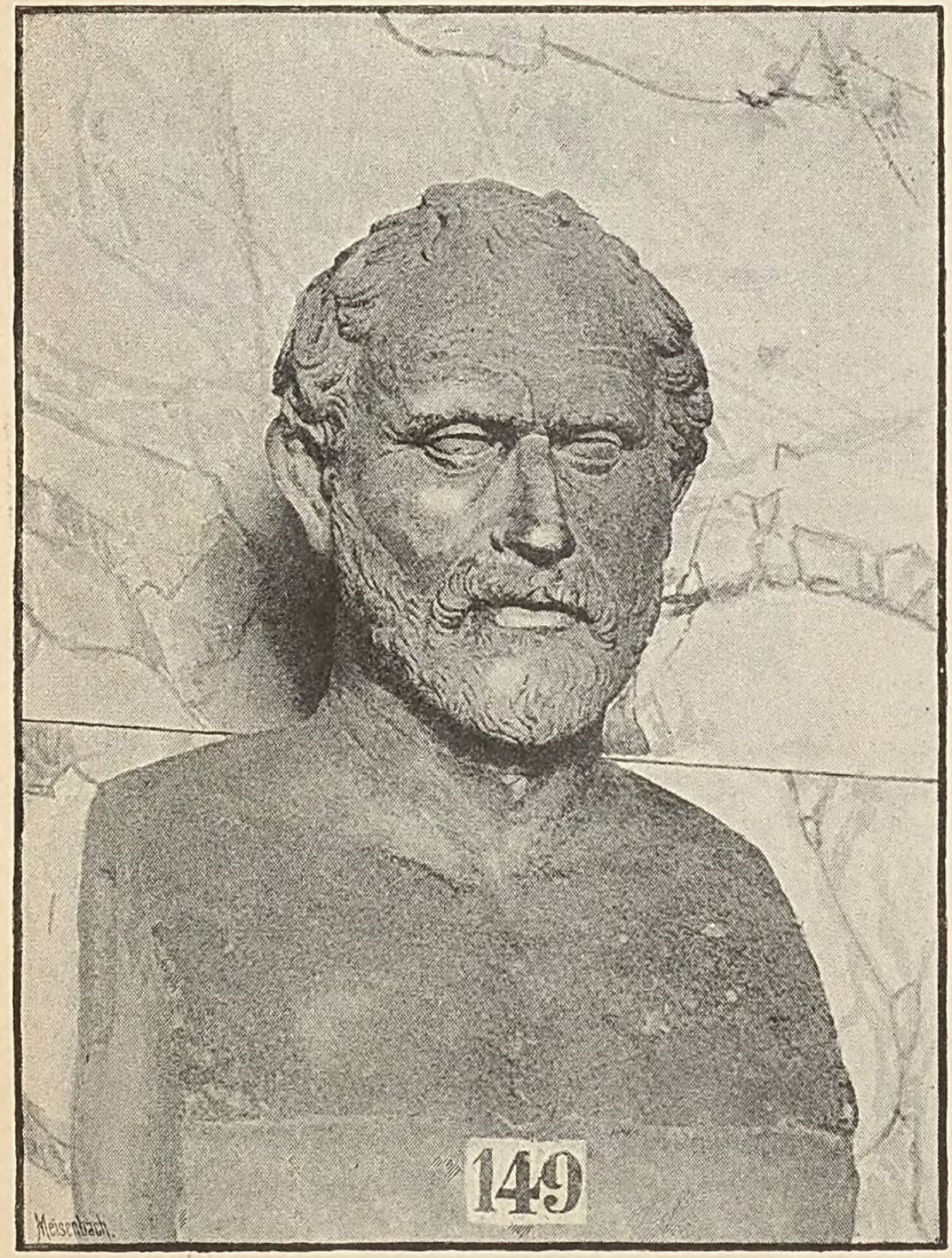


465 Demosthenes (Vatican).

Gegensatz zu dem mehr idealisierenden Porträt des Perikles eine Probe mehr realistischer Auffassung gewährt. Die Füfse sind, wie mit Recht hervorgehoben ist (Brunn, Annali 1857 p. 191) etwas vernachlässigt, namentlich der linke.«

Um unseren Lesern eine noch deutlichere Anschauung der Gesichtszüge des gewaltigen Mannes zu bieten, als bei der Verkleinerung der Statue möglich war, fügen wir den photographischen Abdruck der Münchener Herme (Glyptothek N. 149) hinzu

(Abb. 466), welche aus pentelischem Marmor, also vielleicht in Athen gefertigt ist und die Züge kräftig wiedergibt. Der Ausdruck angestrengten Nachdenkens ist verbunden mit der fast peinlich wirkenden Andeutung des Stammelns, dessen gewaltsame Überwindung sich in dem Anpressen der Unterlippe an das Zahnfleisch und die dadurch hervorgebrachte Verziehung des Mundes zeigt. Schon Visconti be-



466 Demosthenes (München).

merkt, dafs, ohne Bilder des Demosthenes zu kennen, Michelangelo an seinem Moses dieselbe Eigentümlichkeit ebenso charakterisiert habe. Richtig ist auch die Beobachtung von Michaelis (Bildnisse des Thukydides S. 9): »Die ganze Haut ist verschrumpft und runzelig, wie die welke Haut eines Stubengelehrten. Die Brauen sind als ein rundlicher faltiger Wulst gebildet, ohne Andeutung der Haare selbst, aber so, dafs wir die Rauheit dieser Stelle deutlich empfinden. Die Stirn zeigt keine grofsen Flächen, sondern eine Menge leiser allmählicher Übergänge, wie in einem welligen Terrain.« [Bm]

Diana. Die römische Lichtgöttin, zunächst weibliche Ergänzung des Janus, wurde in Kunstdarstellungen vollständig mit der griechischen Artemis identifiziert, deren Wirkungskreis im ganzen auch der ihrige ist. Auffallende Berührungspunkte mit den griechischen Mythen bietet der hervorragende Kultus der Diana nemorensis bei Aricia (jetzt am See von Nemi), deren Bild durch Orestes von Tauris hierher gebracht sein sollte. Neben der Göttin wurde in dem Haine der männliche Dämon Virbius verehrt, den man mit Hippolytos parallelisiert und dessen (spätes) Bild, bei Aricia selbst gefunden, einfach eine langbekleidete, ins Männliche schlecht übersetzte Diana ist. (Abgebildet bei Wieseler, Denkm. II N. 181, der aber die Deutung bezweifelt.) Darf man nun annehmen, dafs die zugehörige Diana dort nicht als leichtgeschürzte Jägerin (Ἄρτεμις ἀγροτέρα), sondern in analogem Kostüm auftrat, so drängt sich uns von selbst die Vermutung auf, dafs die archaisierende Artemis in München (Glyptothek Nr. 93), welche in Gabii gefunden ist (s. oben Abb. 371 und dazu S. 350), welche bisher rätselhaft war, nichts anderes als eine Diana nemorensis römischer Erfindung sei. Mit Recht hebt Friederichs (Bausteine S. 78) hervor: »die Imitation altertümlicher Motive mit allen Mitteln der elegantesten Kunst«; er macht auf die Verschleierung aufmerksam, »statt der jungfräulich zusammengebundenen Haare die lang herabhängenden Locken und die altertümliche Flechte«. Ebenso spricht Brunn im Katalog der Glyptothek S. 114: »Die ganze Haltung hat etwas Gebundenes, zugleich aber ist durch die Stellung der Füfse, die nur leise mit den Spitzen auftreten, mehr ein Schweben als ein Schreiten ausgedrückt und dadurch motiviert, dafs das ganze Gewand wie durch einen Lufthauch nach hinten geweht wird.« Die Gewandbehandlung am Vorderkörper erinnert stark an die unter den römischen Kaisern beliebte sog. Venus genetrix (s. Abb. 98 S. 91); die aus Hirschen und Kandelabern gebildete Krone an die rhamnusische Nemesis des Pheidias (Paus. I, 33, 2), deren Verwandtschaft mit

Artemis nahe liegt; auch das mit flachem Jagdrelief (in der Photographie nicht sichtbar) verzierte Köcherband hat sein Vorbild im Homerischen Herakles (λ 610). Wenn nun aufser dem Gewandwurfe bei Virbius auch noch das ruhig gehaltene Reh (im Widerspruch mit der Flugbewegung der Göttin) ein Seitenstück zu dem springenden Hunde dort bildet, so scheint die Erklärung als Versuch der Neubildung eines römischen Künstlers, welcher zugleich auf die ephesische Artemis anspielen wollte, nicht ganz unglaublich. [Bm]

Didius, römischer Kaiser. Didius Severus Julianus, geboren 886 (133), wird durch die Prätorianer Nachfolger des Pertinax im März 946 (193), beim Herannahen des Severus aber von seinen Anhängern verlassen und getötet am 1. oder 2. Juni, nach 66 tägiger Regierung. Bronzemünze (Abb. 467; Cohen III, 209 N. 12 pl. V). [W]


468


470


469 a


467


469 b


471

Diocletianus, der römische Kaiser, und die Seinen.

C. Aur. Valerius Diocletianus, in Dalmatien geboren, und von niederer Herkunft; er war bereits consul suffectus, als ihn nach Numerians Ermordung das Heer in Chalcedon zum Kaiser ausrief 17. September 1037 (284). Er führt die Herrschaft bis zum 1. Mai 1058 (305), um dann zusammen mit seinem Mit-Augustus Maximianus abzudanken; er stirbt 1066 (313) im Frühjahr. Diocletians Porträt in Panzer und Aegis: Bronzemedaillon (Abb. 468; Fröhner p. 261). Auf die Doppelherrschaft der beiden Augusti bezieht sich das Bronzemedaillon, das den Jovius Diocletianus unter dem Bilde des Jupiter Conservator darstellt, und als Kehrseite den Herculius Maximianus, der mit dem Hercules Debellator von der Victoria gekrönt wird (Abb. 469 a und b; Fröhner p. 256).

M. Aurelius Valerianus Maximianus, zu Sirmium in Pannonien geboren, 1038 (285) von Diocletian zum Cäsar, dann zum Augustus ernannt, legt am 1. Mai 1058 (305) zusammen mit Diocletian die Herrschaft nieder, wird aber bereits im folgenden Jahr durch Maxentius von neuem zum Kaiser erklärt. Er stirbt 1063 (310), 60 Jahre alt. Das Brustbild des Kaisers in voller Waffenrüstung wie er sein Rofs am Zügel führt, in der Linken den mit der Lupa geschmückten Schild hält, auf dem Bronzemedaillon mit der Umschrift: *Virtus Maximiani Augusti* (Abb. 470; Fröhner p. 263), liefert eine charakteristische Darstellung dieser in steten Kämpfen wider die von Norden und Osten gegen das Römerreich herandringenden Barbarenvölker zu Felde liegenden Herrscher. Kopf des Maximianus als Herculius (*qui se progeniem esse Herculis non adulationibus fabulosis, sed aequatis virtutibus comprobavit:* Panegyr. ad Max. et Constant. 8); auf der Rückseite die sonst geläufige Darstellung der Monetae Augusti modifiziert, dafs nur eine Göttin, diese aber zwischen den beiden als Jupiter und Herkules aufgefafsten Kaisern erscheint: Bronzemedaillon (Abb. 471; Fröhner p. 257).

Galerius Valerius Maximianus, in Serdica in Dacien geboren, 1045 (292) zum Cäsar ernannt und

von Diocletian adoptiert. Bei Diocletians Abdankung 1058 (305) wird er mit Constantius Chlorus Augustus; er stirbt 1064 (311). Auf den Feldzug, den er auf Befehl des Diocletian wider den Perserkönig Narses unternahm, und der 296 zu einer schweren Niederlage, 297 zu einem entscheidenden Siege führte, bezieht sich das in *SIS*cia geprägte Bronzemedaillon (Abb. 472; Friedländer in Abhandl. der Preufs. Akademie 1873 S. 71 [Tafel] N. 2).



472

Galeria Valeria, Tochter Diocletians und der Prisca, 1045 (292) mit Galerius Maximianus vermählt, als dieser von Diocletian adoptiert wurde; von Licinius wird sie mit ihrer Mutter zusammen 315 hingerichtet. Bronzemünze in *ALE*xandria geprägt (Abb. 473; Cohen V, 619 N. 5 pl. XVI).

Flavius Valerius Severus, aus Illyricum stammend, wurde 1058 (305), als Constantius Chlorus Augustus wurde, an dessen Stelle von Galerius zum Cäsar, im folgenden Jahr, als Constantius starb, zum Augustus ernannt; aber bereits 307 von Maximianus Herculius in Ravenna getötet. Goldmünze, *S*acra *M*oneta *N*icomedensis (Abb. 474; Cohen V, 623 N. 12 pl. XVI). [W]

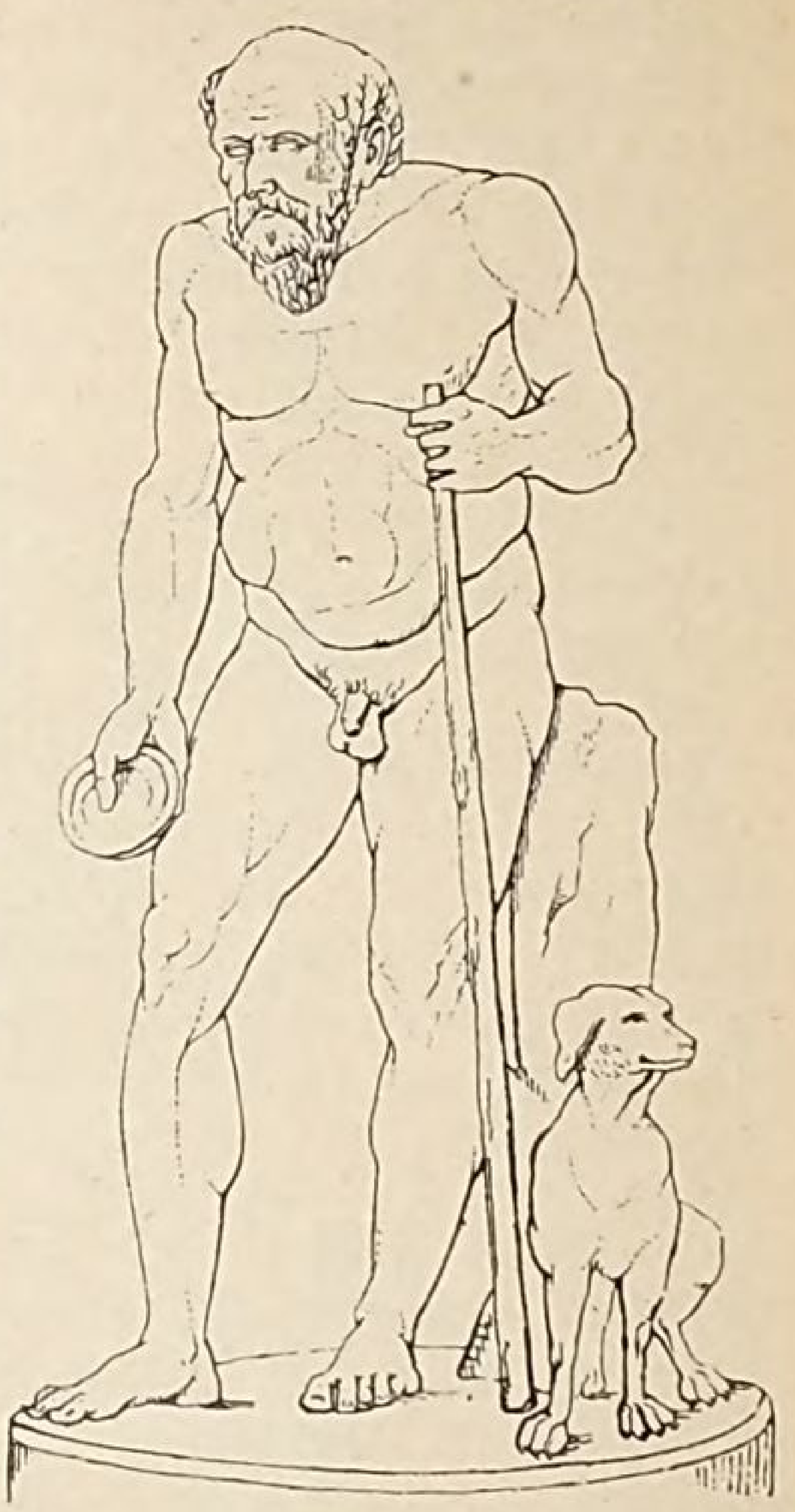


473

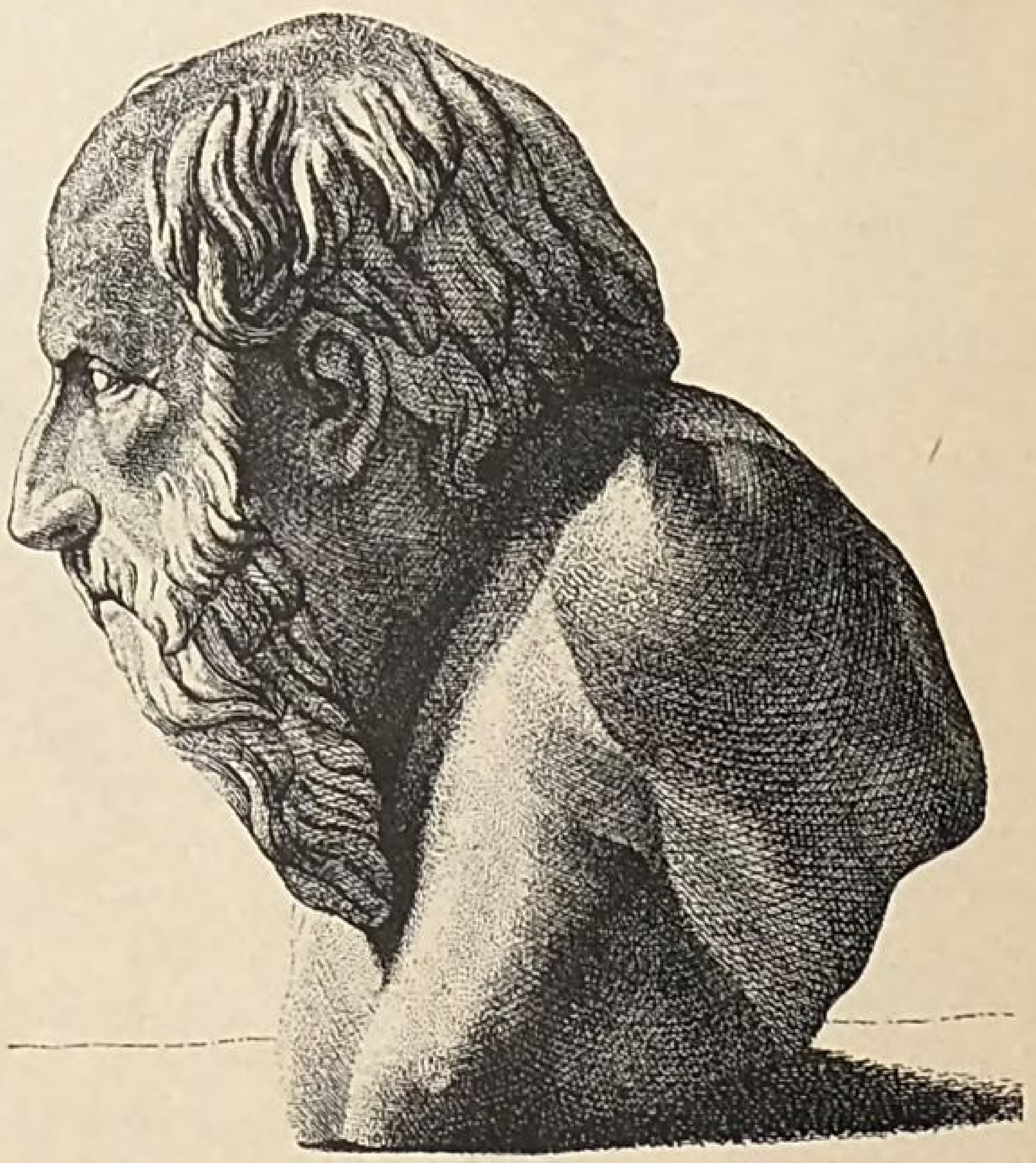


474

Diogenes, dem Kyniker, widerfuhr nach seinem Tode die Ehre, in seiner Vaterstadt Sinope, obgleich er dort in seiner Jugend Falschmünzerei getrieben haben sollte (Diog. La. 6, 2, 20), im Bilde aufgestellt zu werden (Diog. La. 6, 2, 78). Mag diese Statue auch kein eigentliches Porträt gewesen sein, so war sie doch wohl ein charakteristischer Typus, der sich auch in Kopien fortpflanzen konnte. Eine Statuette in Villa Albani, die wir nach Visconti Jconogr. pl. 22 4. 5 wiedergeben (Abb. 475, den Kopf in gröfserem Mafsstabe Abb. 476), spiegelt auch ohne Inschrift durch die Nacktheit, den Stab, den Hund, die Thonscherbe das Bild des Sonderlings wieder, den man den tollen Sokrates (Σωκράτη τὸν μαινόμενον) nannte. Resignation, mürrisches Wesen und Verkümmerung der unbenutzten Kraft sind deutlich darin ausgeprägt. »Die Häfslichkeit eines alten Körpers unverhüllt dargestellt, das ist eine Aufgabe, an die in der Blüte der Kunst, in ideal gestimmter Zeit schwerlich gedacht werden konnte. Nur als das historische Interesse an der Person überwog, als um den Preis charakteristischer Darstellung die reinere Schönheit



475 Diogenes, der Cyniker.



476 Derselbe.

geopfert wurde, da konnten solche Darstellungen aufkommen.« (Friederichs.)

Auf einem Basrelief der Villa Albani (Winkelm. M. J. 174 = Zoega bass. I, 30) ist die berühmte Unterredung des Diogenes mit Alexander d. Gr. dargestellt. Der Philosoph liegt in dem hinreichend grofsen Fasse auf dem Bauche ausgestreckt wie auf demselben sein Hund; Chlamys und Stab drapieren den linken Arm, während die rechte Hand seine lebhafte Rede mit Gesten begleitet. Der vor ihm stehende Alexander ist fast ganz ergänzt, aber nach sichern Spuren. Den malerischen Hintergrund bildet die Stadtmauer und das Thor von Korinth, über welcher sich ein Feigenbaum und ein Burgtempel erhebt. Bezeichnend für den realistischen Charakter des späten Machwerks ist ein mit zwei Schwalbenschwänzen geflickter Rifs in dem (thönernen) Fasse, »wodurch der Künstler an den mutwilligen Athener erinnern will, welcher die thönerne Behausung des wunderlichen Sonderlings durch einen Stockschlag hatte bersten machen« (Braun). [Bm]

Dionysios s. Polykles.

Dionysische Symbole. Unter den Attributen des Dionysos steht der Thyrsos obenan, ein lanzenartiger Stab, oft mit Epheu umwunden und bebändert, regelmäfsig mit einem Pinienapfel gekrönt. Zuweilen hat er indes eine wirkliche Lanzenspitze anstatt jener Verhüllung und heifst dann θυρσόλογχος. Ferner der Kantharos, sein grofses zweihenkliges Trinkgeschirr, welches der Gott besonders auf älteren Vasenbildern führt, das aber auch in der Hand der Gefährten ist. Zuweilen hält er auch ein Trinkhorn (ῥυτόν, κέρας). Das Rehfell (νεβρίς), welches er vielfach trägt, wird der Flecken wegen später wenigstens als Symbol des gestirnten Himmels gedeutet; denn der feuergeborne Gott (πυριγενής) ist auch bei Sophokles (Antig. 1146) der Reigenführer der feuersprühenden Sterne. Zuweilen aber ist es ein einfaches Bocksfell, da auch der Bock ihm heilig ist und ganz besonders als Opfer gebracht wird. Unter den wilden Tieren sind, wie wir unten sehen werden, Löwe und namentlich Panther von ihm gezähmt und zum Fahren oder Reiten benutzt. Dem mystisch-orgiastischen Dienste aber gehört vorzugsweise an die mystische Cista (*cista*, κίστη), ein mit Deckel verschlossener runder Korb, welcher geheime Heiligtümer enthält (*tacita secreta cistarum* Apulej. Met. VI, 2; *plenae tacita formidine cistae* Valer. Flacc. II, 267). Dieses Gerät ist auch im Demeterdienste zu Hause und vielleicht erst von dort in den des Dionysos übergegangen. Sein kleinasiatischer Ursprung scheint hinreichend sicher durch die grofse Menge der Cistophoren (*cistophori*) genannten Münzen, welche an der Westküste Kleinasiens in den letzten zwei vorchristlichen Jahrhunderten geprägt wurden und die beliebteste Geldsorte waren. Sie tragen auf der einen Seite inmitten Trauben oder Epheubüscheln den runden geflochtenen Deckelkorb (*textam de vimine cistam*, Ovid. Met. II, 554), unter dessen halbgeöffnetem Deckel sich links eine Schlange hervorwindet und, indem sie auf den Boden hinabgleitet, von diesem wiederum den Kopf emporhebt. Wir geben zwei solcher (Abb. 477, nach Pinder, Abhandl. d. Berl. Akad. 1855 Taf. I N. 1). Die Kehrseite der Münze »zeigt zwei gegeneinander aufgerichtete Schlangen, die mit den Enden fest ineinander verschlungen sind. Die eine der Schlangen dem Betrachter zur Linken, zeigt stets eine eigentümliche Windung oder Schleife des Halses, meist auch einen höher ragenden Kopf.« In dem Schlangenpaar läfst sich nach einer Besonderheit, die auf alexandrinischen Münzen noch stärker hervortritt, an der Kopfbildung eine männliche und eine weibliche unterscheiden (Solin. 27: *subtiliora sunt capita feminis, alvi tumidiores . . ., masculus aequaliter teres est, sublimior* etc.). Zwischen den Schlangen sehen wir ein Gerät, das früher als Wagen der Demeter galt, nach Pinder aber der Behälter eines Bogens ist (τοξοθήκη), der skythische Köcher, welcher Bogen und Pfeile zugleich enthält, und zwar hier, wie sich nach sicherer Kombination ergibt, der Bogen des Herakles. Daneben hier links der Stadtname Adramyttion (ΑΔΡΑ), oben der Magistratsname (ΛΥ), rechts eine Ähre. — Die Schlange, mit welcher die Mainaden spielen und sich gürten, gilt im Dionysosdienste, wie in dem der Demeter und sonst als das Symbol der zeugenden Erdkraft.

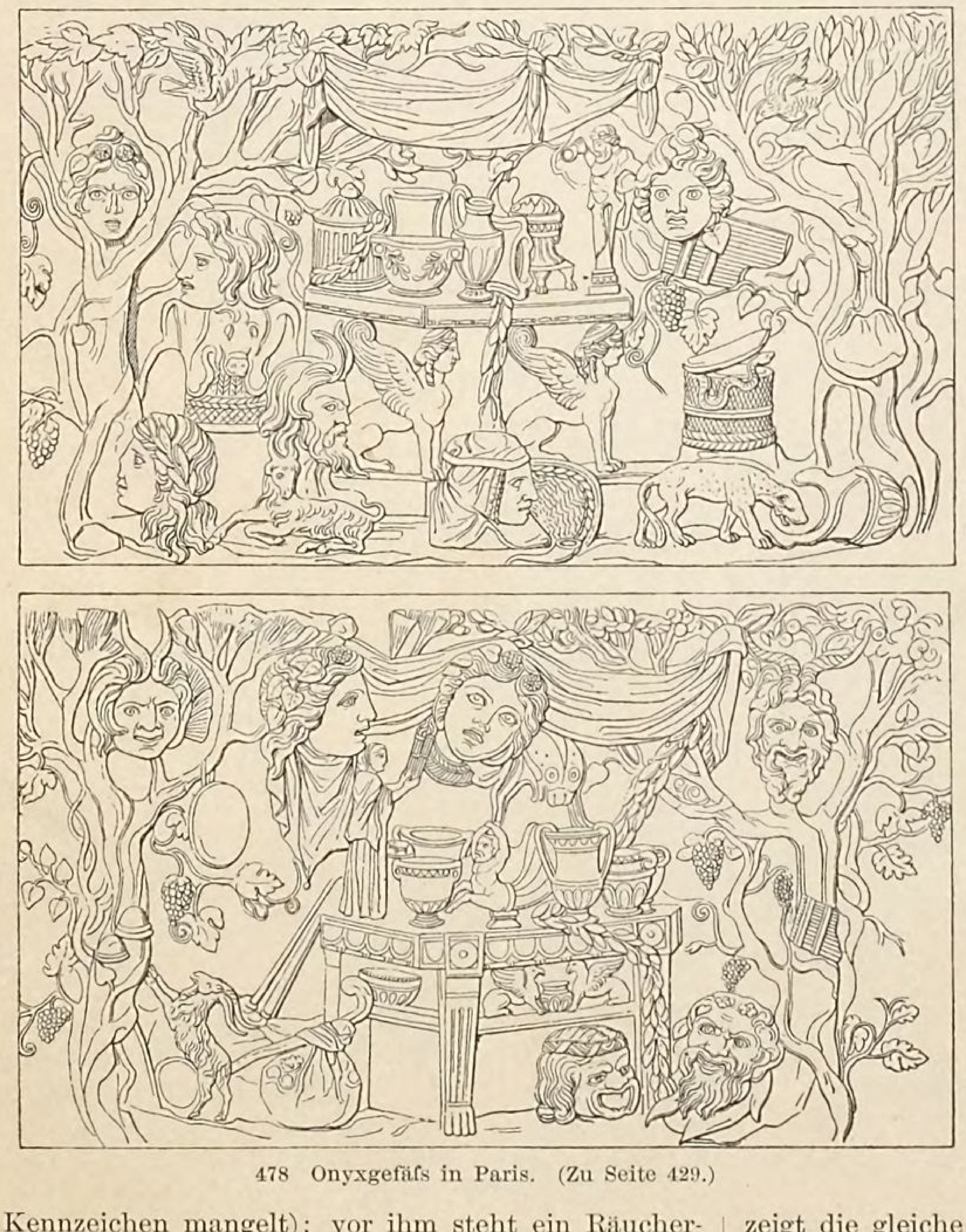
Eine schöne Vereinigung vieler Dionysischer Symbole zu einer Art von Stillleben findet sich auf einer kostbaren zweihenkeligen Vase aus Sardonyx mit Goldeinfassung, welche Jahrhunderte lang im Schatze der Abtei St. Denis bei Paris bewahrt wurde. Auf dem Fufse trug sie die Inschrift: *Hoc vas Christe tibi [devota] mente dicavit — Tertius in Francos [sublimis] regmine Karlus.* Die eingeklammerten Worte sind Vermutung von Visconti, da ihr Ort durch die Goldfassung verdeckt war. Man nimmt an, dafs die herrliche Henkelvase (Höhe 0,119 m, Durchmesser ohne die Henkel 0,130 m) aus dem Orient einem Könige von Frankreich (Karl dem Einfältigen?) geschenkt war. In der Revolutionszeit kam das Gefäfs in die königliche Bibliothek zu Paris, wurde 1805 gestohlen, später wieder aufgefunden, aber ohne den mit Gold und Edelsteinen geschmückten Fufs. Die Darstellungen der beiden Seiten (Abb. 478) sind nach Clarac Musée pl. 125, 127 gegeben.

In einem Fichtenhain sehen wir durch zeltartige Vorhänge zum Teil geschützt den ganzen Apparat einer bakchischen Feier. Den Mittelpunkt jeder Seite bildet ein schöngebauter Schenktisch (*abacus*), besetzt mit Weingefäfsen, dabei unten ein Rhyton, welches in den Vorderleib eines ansprengenden Kentauren

ausläuft. Auf dem Ende desselben Tisches steht das kleine Idol einer bekleideten Göttin mit Fackeln in beiden Händen, der jugendlichen Bildung halber eher Telete oder Kora, als Demeter. Ihr Gegenbild oben ist eine Herme des epheubekränzten Dionysos, aus einer Schale libirend (Priap schwerlich, da das Kennzeichen mangelt); vor ihm steht ein Räuchergefäfs, weiterhin eine *cista mystica*. Auf der unteren Seite neben dem Tische liegt ein Ranzen oder Sack (mit Früchten?) und ein krummer Hirtenstab *(pedum)*; darüber zwei umgekehrte Fackeln, daneben ein springender Bock. Oben dementsprechend leckt ein Panther Wein aus einem umgestürzten Gefäfse, darüber wieder ein mystischer Korb, unter dessen



477 (Zu Seite 429.)



478 Onyxgefäfs in Paris. (Zu Seite 429.)

Deckel die Schlange hervorschlüpft. Auf den Fichten, welche von Epheu und Weinreben durchschlungen sind, sitzen oben zwei Vögel; daneben hängen Masken, welche *oscilla* genannt wurden, vgl. Verg. Georg. II, 398: *et te, Bacche, vocant per carmina laeta tibique oscilla ex alta suspendunt mollia pinu.* (Der Gebrauch, Masken aufzuhängen, wird von den ursprünglichen Menschenopfern hergeleitet; vgl. oben S. 297 und Welcker, A. Denkm. II Taf. VI, 11.) Auf jeder Seite befinden sich sechs Masken, teils in den Zweigen hängend, teils auf der Erde. Von ihnen gehören auf der unteren Seite die beiden äufsern oben dem Pan (und zwar dem Αἰγίπαν) in jüngerer und älterer Gestalt, unter jenem ein Tympanon und Cymbeln, unter diesem die Pansflöte als zur weiteren Ausstattung gehörig. Das mittlere Paar, für Bacchantinnen bestimmt, ist mit Blättern und Früchten vom Epheu geschmückt, darunter als Zubehör ein einfaches Manteltuch und ein Pantherfell. Am Boden liegen die Masken einer Komödienfigur und eines Silens. An der oberen Seite hängen wieder zwei paniskenartige Masken an den Bäumen, eine dritte von ausgeprägterem Typus mit Hörnern steht auf dem Boden. Die drei übrigen Masken sind edler gehalten: eine jugendliche mit Lorbeer bekränzt (Apollon?), eine weibliche, deren Hinterkopf mit einer Art Kapuze verhüllt ist (Priesterin?); endlich über einer Cista die eines Bacchanten, mit beigegebenem Pantherfell.

Die höchst mühsame und saubere Arbeit dieses ausgezeichneten und kostbaren Werkes wird in die Zeit der Ptolemäer gesetzt, an deren Hofe der orgiastische Bakchoskult blühte.

Ein ähnliches, doch einfacheres Gefäfs bei Clarac Musée pl. 142, 121 zeigt die gleiche Vermischung Dionysischer Symbole mit denen der Kybele; ebenso mehrere Kandelaber ebdas. 141, 120; 145. Ein ausgezeichneter römischer Grabstein Arch. Ztg. 1866 Taf. 207. [Bm]

Dionysos. Drei verschiedene Götter dieses Namens unterscheidet Diodor. III, 61—63, nicht weniger als fünf Cicero N. D. III, 23. Sicher läfst sich annehmen, dafs die Gestalt dieses jüngsten der Götter

(nach Herod. II, 52) ursprünglich nicht hellenisch (im engeren Sinne) war; die allmähliche Verbreitung seines Dienstes von Asien her durch Thrakien in das festländische Hellas und auf die Inseln ging wohl parallel mit der Verbreitung des Weinstocks, dessen Pflege zwar nicht sein einziges, aber doch hauptsächlichstes Werk ist. Diese edelste Kulturpflanze trägt in der Wirkung ihrer Gaben das Wesen des wunderbaren Naturgottes eingeschlossen: Begeisterung, gewaltige Kraftentwicklung und orgiastischen Taumel bis zum Wahnsinn und müder Erschlaffung. Je nach Boden und Völkerschaft ändert der Gott seine Gestalt: das wilde Toben trunksüchtiger Thraker dient zu seiner Ehre so gut, wie der begeisterte Sang des athenischen Tragöden. Otfr. Müller sagt § 383: »Es ist die das menschliche Gemüt überwältigende und aus der Ruhe eines klaren Selbstbewufstseins herausreifsende Natur (deren vollkommenstes Symbol der Wein ist), welche allen Dionysischen Bildungen zu Grunde liegt.«

Bei Homer kommt der Gott nur an zwei Stellen vor (Z 130 Ξ 325), die recht wohl als spätere Einschiebsel gelten können; wenigstens gehört er nicht zum aristokratischen Zirkel des Olymp. Die Ritterschaft der Achaier weifs eben nichts von dem Bauerngotte. Ebenso gewinnt später im dorischen Peloponnes sein Dienst nur stellenweise und meist unter mystischen Formen Ansehen. Dagegen sind die lebensfrohen und sanglustigen Aioler und Ionier ihm geneigt. Hesiod Th. 940 nennt ihn und seine Mutter Semele als neuerkorne Götter (ἀθάνατον θνητή· νῦν δ᾽ἀμφότεροι θεοί εἰσιν); in Theben wird seine Geburt fixiert, am Helikon und Parnafs finden wir seine von älterer griechischer Sitte grell abstechende, stürmische Verehrung durch rasende Weiber. Hier ist fremdländischer, von Norden stammender Einflufs, priesterliche Leitung von Delphi aus und bäuerliche Demokratie schwer zu verkennen. Namentlich aber die attischen Sagen von Ikarios u. a. enthalten recht deutliche Spuren, wie erst ganz allmählich von den in Böotien ansässigen Thrakern her Gabe und Kultus des Gottes bei dem Landvolke Eingang fand und Ansehen gewann. O. Ribbeck (Anfänge und Entwicklung des Dionysoskultus in Attika, Kiel 1869) hat nachgewiesen, wie demokratische Strebungen zu verschiedenen Epochen sich durch Förderung dieses Gottes kennzeichnen. So nach späterer Auffassung der Volksfreund Theseus in seinem Verhältnis zu Ariadne; die Einführung des Dionysos Eleuthereus, des Befreiers, in die Stadt Athen; das Kelterfest der Lenaia; des Epimenides Einmischung kretischer Anschauungen (Zagreus, Jakchos) in den Geheimdienst von Eleusis; namentlich aber unter und seit Peisistratos die grofsartige Ausbildung der Dionysoschöre, durch deren Einführung in Sikyon schon früher Kleisthenes den Sturz des dorischen Adels und die Herrschaft der ionischen Demokratie gefeiert hatte (Herod. V, 67). Aus der Volkslustbarkeit des Schlauchtanzes (ἀσκωλιασμός) und der improvisierten Neckerei und Mimik halbtrunkener Bauern entsteht die Komödie, der Sang des bacchischen Schwarmes (von κῶμος; nicht etwa = Dorfgesang von κώμη); aus den feierlichen Chören zu Ehren des von den Titanen zerrissenen und wiederauflebenden Knaben, des wunderbar doppeltgebornen, in Blitz und Donner gereiften Semelekindes geht der tragische Gesang hervor, welcher seinen Namen von dem dargebrachten Bocksopfer, dem geweihten Tiere des Dionysos leitet. Die grofsen Dionysien, wahrscheinlich erst nach Kleisthenes, der die letzten Schranken der Demokratie hinwegräumte, allmählich in ihrer vollen Pracht mit Tragödienwettkämpfen organisiert, und als das eigentliche Volksfest Athens zu betrachten, haben den Dienst ihres Gottes auf den Gipfel des Ansehens erhoben, so dafs seine Feier in Dichtung und Kunst die aller olympischen Gottheiten weit überbietet. Insbesondere tritt sein eigner Vater Zeus in bedenkliches Dunkel zurück vor der Herrlichkeit dieses Sohnes, der einen aus allen Naturdämonen zusammengesetzten Schwarm (θίασος) als förmlichen Hofstaat mit sich führt und mit diesem Thiasos in der Zeit des Niederganges hellenischer Eigenart nicht blofs den sinnlichen Taumel üppiger Genufssucht und zügelloser Lebenslust repräsentiert, sondern noch in spätrömischer Zeit als verklärtes Symbol eines besseren jenseitigen Daseins, eines fast mohammedanischen Paradieses der Schwelgerei ausgenutzt wird.

Die künstlerische Entwicklung des Dionysostypus geht mit der religiösen Hand in Hand. Der Landmann stellte seinem Gotte eine roh geschnitzte Herme auf, an welcher ein derber Phallos das menschliche Sinnbild von der Triebkraft der feuchten Natur war. (Vgl. über den Phallos des Dionysos Herod. II, 48 und Schol. Arist. Acharn. 243 φαλλὸς ξύλον ἐπίμηκες, ἔχον ἐν τῷ ἄκρῳ σκύτινον αἰδοῖον ἐξηρτημένον. König Amphiktyon errichtete dem Dionysos ὀρθός einen Altar, Athen. II, 38.) Wenn irgend ein Gott, so lebte Dionysos im Baume und ward als Baum verehrt, wie der Dionysos ἔνδενδρος in Böotien (vgl. »Baumkultus« S. 296). In Theben hegte man als Kadmeischen Dionysos ein Stück Holz, welches zugleich mit dem Blitze des Zeus vom Himmel in das Brautgemach der Semele gefallen sein sollte, und welches man mit Erz überzogen hatte (Paus. IX, 12, 3); anderswo als epheuumrankten Pfahl oder als Säule. Diesen geweihten Stämmen in den Weingärten setzte man das ganze Altertum hindurch Hermenköpfe auf und behing sie mit Kleidern; sie schützten das Feld gleich unseren Vogelscheuchen. Auf Vasenbildern aller Epochen sind diese Darstellungen nicht selten. Wir geben ein solches Pfahlbild des Gottes aus jüngerer Zeit (Teil eines gröfseren Gemäldes nach

Gerhard, Trinkschalen Taf. IV, 5, Abb. 479) mit einem aufgesetzten bärtigen, langgelockten und epheugeschmückten Haupte, behangen mit einem Prachtgewande, in welches aufser der Kante mit Wasserwellen Sterne, Delphine und Löwen eingestickt sind. (Wegen der Sterne vgl. Soph. Ant. 1146 χοράγ' ἄστρων, wegen der Delphine das Abenteuer mit den Seeräubern, Art. »Turm der Winde«, wegen der Löwen Hymn. Hom. VII, 47). Zweige von Epheu mit Trauben und Mitren behangen breiten sich an den armlosen Schultern aus. (Mitren sind hier nach Bötticher, Baumkultus S. 91 die runden Polster, welche man beim Tragen von Lasten unterlegte, sonst σπεῖρα genannt). Vor der Säule ein prächtiger Opfertisch oder Altar mit Voluten und Palmettenverzierung und mit den üblichen Löchern zum Ablaufen des Opferblutes. Die Mainade im langen Doppelchiton mit üppigem, dichtgekräuseltem Haare ist herangetanzt unter dem Flötenschall ihrer Gefährtin. Die Geberde des Erstaunens, welche sie mit beiden Händen macht, wird von Gerhard als heilige Scheu vor dem (im Bilde übrigens nicht wie sonst durch Gewandfalten angedeuteten) Phallos erklärt. Ähnliche Darstellungen, auch mit hinzugefügten Armen und Attributen bei Wieseler II, 583. 615. — Statt einer vollen Herme begnügte man sich auch vielfach, eine blofse Maske des Dionysos an den Baum zu hängen und darunter einen derben Phallos. Symbolisch war die rote Färbung der Köpfe oder ganzer Holzbilder, sie deutet Blutfülle an und Vollsaftigkeit; so war der Gott des ungemischten Weines (ἀκρατοφόρος) ein Holzbild in Phigalia mit Zinnober bestrichen und unten in Lorbeer und Epheu gehüllt (Paus. VIII, 39, 4); ähnlich alte Bilder in Korinth mit rotem Gesicht, übrigens vergoldet (Paus. II, 2, 5). Diese Art der Darstellung streift nah an den allerdings verwandten Priapos (s. Art.). Blofse Masken des Gottes aus Rebholz und Feigenholz werden öfters erwähnt; so eine in Athen, die man für Peisistratos' Bild nahm (Athen. XII, 533 C; III, 78 C; Paus. II, 11, 3); einzelne sind erhalten in Marmor und Thon, z. B. Wieseler II, 341. 388.



479 Alte Dionysosherme.

Die volle Gestalt des Gottes erscheint in zwei Typen: entweder ehrwürdig, alt und bärtig oder in schwellender Fülle eines zarten Jünglings. Schon Diodor. IV, 5 macht diesen Unterschied: δίμορφον δ' αὐτὸν δοκεῖν ὑπάρχειν διὰ τὸ δύο Διονύσους γεγονέναι, τὸν μὲν παλαιὸν καταπώγωνα διὰ τὸ τοὺς ἀρχαίους πάντας πωγωνοτροφεῖν, τὸν δὲ νεώτερον ὡραῖον καὶ τρυφερὸν καὶ νέον. Es versteht sich, dafs die letztere Darstellungsart erst der jüngeren Epoche der attischen Kunst angehört.

Die älteren Vasenmaler führen uns einen steif dasitzenden oder stehenden Greis vor, epheubekränzt, mit Humpen und Weinreben in den Händen (z. B. Wieseler I, 17). Er heifst von dem langen Barte πωγωνίτης, καταπώγων, vom langen Haare εὐρυχαίτης bei Pind. Isthm. 7, 4. So erscheint er auf den Münzen von Naxos, Thasos, Theben; so beschreibt ihn Paus. V, 19, 1 an der Lade des Kypselos: in einer Grotte liegend, langbekleidet, mit langem Bart, in der Hand



480

einen goldnen Becher. Das Goldelfenbeinbild des Alkamenes in seinem Tempel zu Athen, auf welches die nebenstehenden Münzen (Abb. 480 nach Beulé, monnaies d'Athènes p. 261) mit Wahrscheinlichkeit bezogen werden, zeigte diesen Typus sicher in seiner



481 Altattisches Relief.

Vollendung, hat aber eine Besonderheit darin, dafs der Oberkörper gröfstenteils nackt bleibt, wie bei Zeus, während den Unterkörper ein weiter Mantel umschlingt; vgl. die Statue Clarac pl. 675, 1600 A. Wie sich speziell der attische Landmann seinen Gott dachte, sehen wir aus einer kleinen (Höhe 15 cm), aber feingearbeiteten Terrakotte alten Stils (Abb. 481, aus Arch. Ztg. 1875 Taf. 15, 2), wahrscheinlich einer Votivtafel, welche in Metopenform den bärtigen Dionysos auf einem Maultiere das Land durchwandernd darstellt. Über dem ionischen Chiton den Mantel geschlungen, sitzt er halb schlafend und weinschwer auf dem von einem Knaben geführten langsam schreitenden Tiere; in der Rechten hält er den leeren Kantharos, die Linke stützt den stämmigen Thyrsos auf. Sein Begleiter, ein gleichartiger Satyr, kenntlich an den spitzen Ohren, hat mit der Rechten, damit der Herr nicht herabgleite, seinen Rücken ganz umfafst und zieht mit der Linken den Mantel hinauf, der im Begriff war herabzusinken.

Die vollständige Doppelbekleidung des bärtigen Dionysos wird nicht selten schon in der attischen Blütezeit zu einer weibischen, namentlich auch durch



482 ~~Indischer Bacchus.~~ (Zu Seite 434.) Platon

Hinzutritt der Stirnbinden, sonstigen weiblichen Kopfputzes und sogar des Schleiers am Hinterhaupte. Als μιτρηφόρος erscheint der Gott namentlich in der berühmten Statue des Vatican, welche auf dem Mantel vorn die Inschrift Sardanapallos trägt (abgeb. Wieseler II, 347), die kaum als echt zu bezweifeln, an die Identifizierung mit dem lydischen Gotte Sandon (vgl. O. Müller, Kl. Sch. II, 100 ff.) erinnert, während der Darstellungstypus erst der alexandrinischen Epoche angehört. Man hat sich gewöhnt, diesen Bakchos in würdiger Haltung und mit besonders wohlgepflegtem Barte und durch eine breite Binde zusammengehaltnem Kopfhaare den indischen zu nennen, von seinem mythischen Zuge nach Indien, welcher nach Alexanders Kriegszügen

ebendorthin besonders gefeiert war und den Künstlern neue Motive lieferte. Die ganze Figur kehrt auch auf den sog. Ikariosreliefs wieder (s. »Theoxenien«). Zu der Bildung des Kopfes stimmt, abgesehen von der Haltung, welche dort aufrecht mit geradeaus gerichtetem Blicke ist, eine der vorzüglichsten Bronzebüsten in Neapel (Abb. 482, nach Photographie). Man glaubte in dieser Büste und zahlreichen Re-



483 Der indische Bassareus.



485 Geflügelte Dionysosmasken. (Zu Seite 436.)

pliken früher ein Bildnis des Philosophen Platon zu erkennen, wegen des sinnenden Ausdrucks der Züge und der gesenkten Kopfhaltung. Doch verbietet der Ausdruck selbst und die künstliche Anordnung des Haares überhaupt an ein Porträt zu denken. »Den Dionysos charakterisiert die breite Kopfbinde, die ihm nebst den künstlichen Locken, die besonders gearbeitet und dann angelötet sind, einen weichlicheren Charakter gibt. Das Haar ist aufs strengste stilisiert, in Furchen gezogen, wie man mit dem feinsten Kamm machen könnte. Der Bartausschnitt über dem Kinn findet sich nicht selten an Köpfen des altertümlichen und strengen Stiles« (Friederichs); vgl. »Barttracht« S. 255 Abb. 241. Der grofsartige Charakter des Werkes, in welchem wir eine genaue Kopie besitzen und zwar, wie das Gewandstück zeigt, von einer ganzen Statue, läfst das Original der Zeit des Skopas und Praxiteles würdig erscheinen, auf welche auch die träumerische Versunkenheit des geneigten Hauptes hinzuweisen scheint, ein schöner Gegensatz zu den schwärmerisch emporblickenden Mainaden.

Stets bärtig erscheint Dionysos ebenfalls auf den älteren Vasenbildern, welche die Rückführung des Hephaistos in den Olymp zum Gegenstande haben (s. Art.), ferner namentlich auf den zahlreichen sog. Mysterienbildern Unteritaliens, wo er im Vereine mit Kora vom 4. Jahrhundert ab das religiöse Leben beherrscht.

Als eine Abart des bärtigen Dionysos dürfen wir den wohl direkt aus lydischen Diensten entnommenen Bassareus ansehen, dessen Name von dem langen Kleide der lydischen und thrakischen Bacchantinnen (βασσάρα) genommen ist; nach Andern bedeutete das Wort freilich ein ebenfalls von diesen Bacchen umgehängtes Fuchsfell (Schol. ad Pers. Sat. I, 100). Eine Vereinigung beider Gewandstücke bietet ein nur bei Saglio Dictionnaire p. 629 und 682 als Fig. 712 und nochmals Fig. 805 ediertes Vasenbild (danach hier Abb. 483), wo die weibische Kleidung des bärtigen Gottes und die sonst ungewöhnliche Tanzbewegung ihn fast zu der Schar seiner Folger herabdrückt. Diese aus orientalischen Berührungen stammende halbweibliche Auffassung des Gottes nahm immer mehr überhand, wie schon die Beiwörter γύννις, ψευδάνωρ, ἀρσενόθηλυς, θηλύφρων zeigen.

Berühmte Statuen des Dionysos werden von den meisten bedeutenden griechischen Künstlern der Blütezeit angeführt, von Myron herab, ausgenommen Phidias; doch meist ohne nähere Angaben. Am wichtigsten würde es sein, genauere Kunde von den Dionysosbildern des Praxiteles zu besitzen. Er fertigte ein Tempelbild für Elis (Paus. VI, 26, 1). Ein Dionysosbild von ihm in einem Haine beschreibt Callistr. stat. 8: Der Gott war mit Epheu bekränzt, mit dem Rehfell (νεβρίς) bekleidet und stützte sich mit der Linken auf den Thyrsos; seine Bildung aber war durchaus jugendlich und weich, der Ausdruck zärtlich und schmachtend (οὕτω δὲ ὑγρὸν καὶ κεχαλασμένον ἔχων τὸ σῶμα —. ἦν δὲ ἀνθηρός, ἁβρότητος γέμων, ἱμέρῳ

ῥεόμενος). Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, dafs die Verjüngung des Dionysos in der Kunst von Praxiteles wenn nicht ausgegangen, so doch zur völligen Ausbildung gebracht und seitdem zur Regel geworden ist. Vorangegangen war schon die Poesie im Homerischen Hymnus (VII, 3: νεηνίῃ ἀνδρὶ ἐοικὼς πρωθήβῃ· καλαὶ δὲ περισσείοντο ἔθειραι κυάνεαι, φᾶρος δὲ περὶ στιβαροῖς ἔχεν ὤμοις πορφύρεον) und unter den erhaltenen Tragikern Euripides in den Bacchen, der die weiblich üppigen Formen der Glieder, die weifse Hautfarbe und zarte Gesichtsbildung, den schwärmerisch glänzenden Blick, namentlich aber die langfliefsenden duftenden Locken wiederholt hervorhebt (z. B. 445 πλόκαμος ταναὸς οὐ πάλης ὕπο γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος πόθου πλέως· λευκὴν δὲ χροιὰν — οὐχ ἡλίου βολαῖσιν, ἀλλ' ὑπὸ σκιᾶς). Während aber auf der Bühne der Gott im safranfarbigen (κροκωτός) langen Gewande auftrat, findet er sich in Statuen höchstens am Unterkörper mit einem Gewande bedeckt; gewöhnlich erscheint er nackt oder hat die Nebris umgehangen. »Die Züge des Antlitzes zeigen ein eigentümliches Gemisch einer seligen Berauschung und einer unbestimmten und dunkeln Sehnsucht, in welchem die bakchische Gefühlsstimmung in ihrer geläutertsten Form erscheint.« »Das schwermütige Gesicht deutet aber auf das Wiederaufleben der Natur, auf die Palingenesie nach dem Absterben, in verjüngter Gestalt. Gerade in die Frühlingslust mischt sich leicht eine träumerische, sehnsuchtsvolle Stimmung, dann aber wieder schwärmerische Beseligung, die durch Weingenufs entsteht und über die trübe Anschauung des Alltaglebens erhebt.« Mit Recht nennt Burckhardt diesen Dionysos den »Gott der hohen Naturwonne«, und wenn irgendwo so hat hier in der künstlerischen Bildung jene gemeinhin (aber fälschlich) nur der Neuzeit zugeschriebene Sentimentalität einen ergreifenden Ausdruck gefunden.

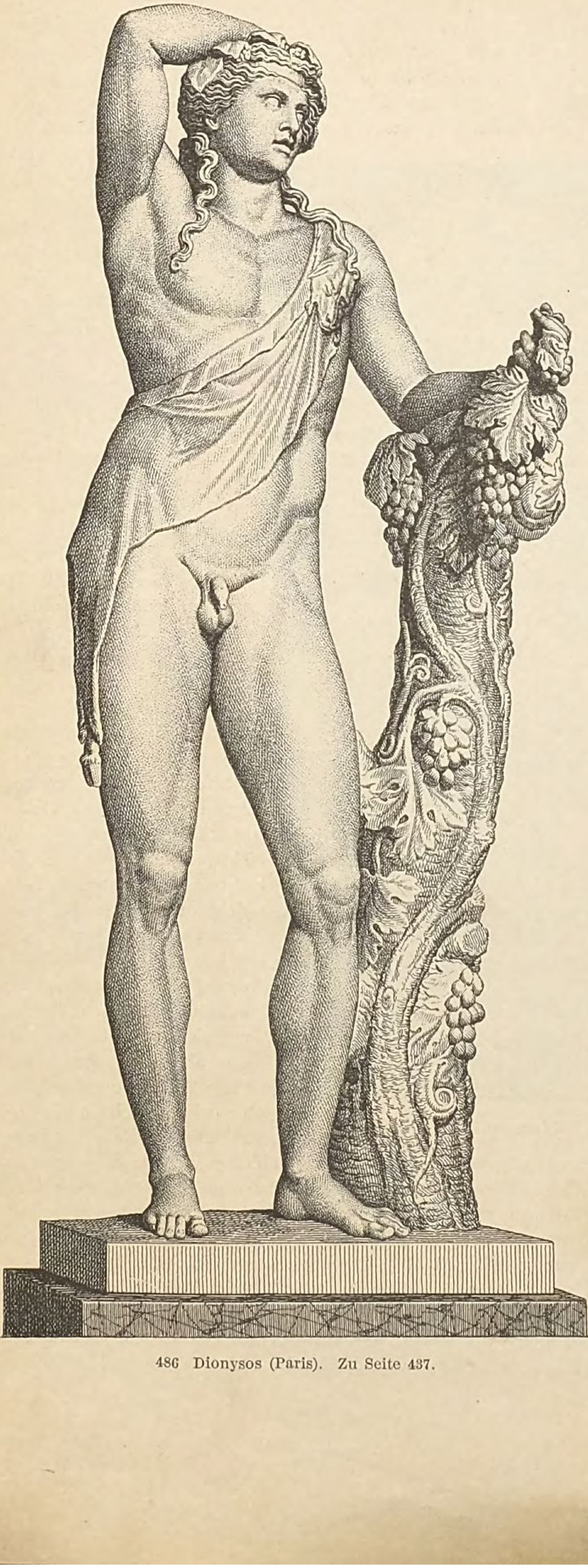


484 Dionysos (Capitol).

Die Körperstellung anlangend, so sitzt Dionysos selten auf dem Throne (Wieseler II, 361. 362); seine Stellung ist meist bequem angelehnt, häufig auch stützt er sich auf einen Satyr. Hingelagert ist er am Monument des Lysikrates (s. Art.). Mit trunkenem Schritte wandelnd (οἰνωμένος Athen X, 428 E) auf Gemmen bei Wieseler II, 358. 362. 364; vgl. Arch. Ztg. 1862 S. 226. Gemälde und spätere Reliefs zeigen ihn reitend auf dem Panther, auch fahrend mit wilden Tieren.

Aus der überreichen Fülle der erhaltenen Bilder können wir uns um so eher begnügen nur ein paar hier vorzuführen, weil die Gestalt des Gottes noch in vielen Gruppierungen wiederkehrt.

Eine berühmte Büste auf dem Capitol im Zimmer des sterbenden Fechters (Abb. 484, nach Photographie) hat ein so weibliches Ansehen, dafs man sie zuerst Leukothea, dann wegen des (schwer erkennbaren) Epheukranzes Ariadne benannte. Kleine Stierhörner unter den Haaren am Vorderkopfe (an andren Büsten stärker sichtbar) führten Goethes Kunstfreund Meyer auf die richtige Deutung als Dionysos mit der bacchischen Stirnbinde, dem die oben angedeuteten Eigenschaften abzulesen sind. Die zarte Andeutung der Hörner widerspricht, nach Wieselers Bemerkung, keineswegs der Anrede bei Ovid. Met. IV, 19: *tibi, cum sine cornibus adstas, virgineum caput est.* Stärkeren Hörnern, welche durch die Epitheta δίκερως, ταυρόκερως u. ä. bezeugt werden (vgl. auch Hor. Od. II, 19, 30; III, 21, 18), begegnen wir an einer andern schönen Büste (Wieseler II, 376), auf zahlreichen Vasenbildern Unteritaliens, sowie auf Münzen. Er reitet auf dem Stiere, Elite céram. III, 4. Eine Statue des Gottes mit der Stierhaut als Chlamys bei Welcker,



486 Dionysos (Paris). Zu Seite 437.

Alte Denkm. V Taf. 2. Vollständige Stierbildung des Gottes (ταυρόμορφος, so erscheint er dem Pentheus Eur. Bacch.) mit Menschenantlitz sieht man in Bronzen, auf Münzen und Gemmen. (Über den Dionysosstier mit den Chariten s. »Chariten«.)

Als eine andre Besonderheit verdient Erwähnung der geflügelte Dionysos, der in Amyklai bei Sparta mit dem Beinamen Psilax verehrt wurde, welchen Pausanias sprachlich zu deuten und sachlich zu erklären für nötig hält: der Wein erhebe und erleichtere die Menschen, wie die Flügel die Vögel (III, 19, 6: Διόνυσον ὀρθότατα, ἐμοὶ δοκεῖν, Ψίλακα ἐπονομάζοντες. Ψίλα γὰρ καλοῦσιν οἱ Δωριεῖς τὰ πτερά· ἀνθρώπους δὲ οἶνος ἐπαίρει τε καὶ ἀνακουφίζει γνώμην οὐδέν τι ἧσσον, ἢ ὄρνιθας πτερά). Aus einer Anzahl von Denkmälern dieser Gattung, welche E. Braun (Kunstvorstellungen des geflügelten Dionysos, München 1839) gesammelt hat, Hermen, Reliefs, Gemmen und Vasenbildern, geben wir nach dessen Taf. I, 1 (Abb. 485) ein in Florenz befindliches Relief auf einer »jener vertikalen Steinplatten, welche auf beiden Seiten mit Reliefvorstellungen geschmückt sind und von denen sich nur so viel mit Bestimmtheit versichern läfst, dafs sie zum Schmuck von Theatergebäuden verwendet worden sind. Ähnliche Doppelreliefs kommen in der Form von Disken und Pelten häufig vor.« Wir sehen drei Masken, rechts den bärtigen, links den jugendlichen Dionysos und hinter diesem einen Satyr auf felsigem Grunde aufgestellt. Der bärtige Kopf lehnt auf einem Pantherfell, ist aber in Haartracht und Gesichtbildung dem jugendlichen ganz symmetrisch geformt, während der Satyr ein wenig gemeine Züge trägt. Beide Dionysosmasken tragen Stirnkronen und daran kleine Flügel. Zwischen ihnen steht ein mit Früchten gefüllter Korb; der hinter demselben aufgerichtete Thyrsos, dessen oberes Ende durch einen Bruch des Steines fehlt, scheint dem Satyr anzugehören. Auf der Rückseite sieht man eine grofse Pansmaske und die mystische Cista.

Als Muster der jugendlichen Dionysosbildung geben wir, da ziemlich unverletzte Statuen ersten Ranges fehlen, andre gleichstehende nur in Umrissen publiziert sind (man vgl. besonders bei Clarac pl. 678 E, 1579 A; 682, 1598; 688, 1619), eine früher in Versailles, jetzt im Louvre befindliche aus pentelischem Marmor, nach

Bouillon Musée I, 30 (Abb. 486), welche das seltene Verdienst besitzt, so gut wie unverletzt erhalten zu sein. Die nackte Gestalt des Gottes, dem nur ein Rehfell wie eine Schärpe zierlich von der Schulter herabhängt, lehnt an einem Ulmenstamm, an welchem sich ein traubenbehangener Weinstock emporrankt. Das Haupt ist mit Blättern und Büscheln von Epheu und einem Diadem, um das üppige Haar zusammenzuhalten, umzogen. Die Stellung ist wie bei dem sog. lykischen Apollon (s. oben Abb. 105) die des Ausruhens mit über den Kopf gelegtem Arme; auch in den Zügen des schönen Gesichts spiegelt sich sanfte Träumerei. Dennoch ist in der übrigen Körperbildung noch nicht der höchste Grad der Üppigkeit und zerflossener Weichlichkeit ausgedrückt, vielmehr sind die Formen noch ziemlich straff und schlank, wobei aufserdem (nach der Bemerkung des Zeichners Bouillon) die Bewegungen der Schenkel und der Unterbeine etwas Ungeschmeidiges haben und den unvollkommeneren Kopisten verraten, welchem man die Ausführung dieses Teiles anvertraute, während der Kopf bei weitem besser gelungen sei.

Einen viel weicheren Eindruck macht der Dionysos einer im britischen Museum befindlichen Marmorgruppe (Abb. 487, nach Specimens of ancient sculpture II, 50), welche nördlich von Rom gefunden ist und in ihrer Art einzig dasteht. Auf solche Bilder wie dieses pafst wohl die Anrede bei Ovid. Met. IV, 17 *tibi inconsumpta iuventa est, tu puer aeternus, tu formosissimus alto conspiceris caelo.* Ergänzt ist nur



487 Dionysos und die personifizierte Rebe.

der rechte Arm mit der Trinkschale, welche letztere man in dem Gedanken gewählt zu haben scheint, dafs der verwandelte schöne Knabe Ampelos, die personifizierte Rebe, im Begriff steht, dem Gotte den Saft der Frucht zum Trank in die Schale zu drücken. Dionysos ist mit einer anscheinend aus Pantherfell gebildeten Chlamys umhangen, welche die üppige Fülle seines Unterleibes, die weich ausgebogene Hüfte und die schöngeformten Schenkel voll hervortreten läfst. An den Füfsen trägt er Sandalen; sein Haupt ist mit Stirnbinde und Epheukranz umwunden. Mit dem linken Arme umfafst er eine zarte jugendliche Gestalt, welche nach der Bildung der Arme und der durch Trauben und Blätter verhüllten Brüste allerdings weiblich zu sein scheint. In der Sage bei Ovid. Fast. III, 409 und Nonnos X, 178 ist Ampelos ein geliebter Jüngling; dem



488 (Zu Seite 439.)



489 Hermes bringt den neugebornen Bacchus den Nymphen zur Pflege. (Zu Seite 439.)

Künstler stand es indes frei, sein Geschlecht nach dem grammatischen Geschlecht der Rebe zu modifizieren und eine, wie mir scheinen will, hermaphroditische Gestalt unterzuschieben, deren Verquickung mit dem von Trauben und Blättern umrankten knorrigen Stamme, an welchem ein Panther mit Gier emporspringt und eine Eidechse schlüpft, dem Künstler sehr wohl gelungen ist. (Unerfreulich und eine Spielerei nennt das Bildwerk Friederichs Bausteine I, 467. Auf die Verwandlung der von dem rasenden Lykurgos verfolgten Mainade Ambrosia in einen Weinstock will dasselbe beziehen Jahn, Lauersforter Phalerä S. 12, 47. — Übrigens wäre als Ampelos auch zu benennen eine aus dem Rebstock hervorgewachsene Halbfigur, deren Unterkörper ganz in Trauben und Blättern verschwindet; zwei musizierende Satyrn begrüfsen sein Erscheinen; Combe Terracottas 14, 22.) — Eine sehr schöne Dionysosstatue ist soeben in Lichtdruck publiziert Mon. Inst. XI, 51. 51 a. Ein prachtvoller Torso des nackten sitzenden Dionysos in Neapel ist auch abgebildet Gerhard, Ant. Bildw. 105, 2; ein sehr schöner Kopf in Leyden, Mon. Inst. II, 41 B. Es ist übrigens natürlich, dafs in geringeren Kunstwerken die feineren Züge, besonders des Gesichtsausdrucks, teils vergröbert, teils verflacht werden; aus dem weinseligen Gotte wird späterhin oft der lustige Zecher, dessen Gesicht eine charakterlose Fröhlichkeit zeigt. Auf zahlreichen pompejanischen Wandgemälden ist die Üppigkeit des Landes in der schwelgerischen Physiognomie seines Gottes frappant ausgeprägt, namentlich wenn er als Seitenstück der Demeter thront (Wieseler II, 361). Gerade in Campanien freilich blieb daneben später auch die Greisenbildung des Gottes üblich und zwar mit dem Beinamen Hebon (Ἥβων), welcher wohl auf seine jugendliche Kraft hinweisen sollte (Macrob. Sat. I, 18, 9).

Unter den wichtigeren Mythen des Dionysos steht der von seiner wunderbaren Geburt obenan. Das Liebesverhältnis des Zeus zur Semele ist freilich in keiner echt alten Kunstdarstellung mit Sicherheit nachzuweisen; der entscheidende Moment war auch kaum darstellbar (s. Overbeck, Kunstmyth. I, 416). Aber das Hervorgehen aus dem Schenkel des Zeus (nach der Deutung von μηρορραφής, εἰραφιώτης) findet sich auf mancherlei Denkmälern und meist in derselben naiven Art, wie die Geburt der Athena; die geflügelte Eileithyia oder Athena leisten öfters dabei Hebammendienste. Auf einem späten Sarkophage (Wieseler II, 392) ist auch dies Motiv in mystischer Weise umgedeutet benutzt: rechts stirbt Semele durch den von Zeus geschleuderten Blitz auf ihrem Lager; links ist Zeus soeben entbunden; in der Mitte aber trägt Hermes das in seine Chlamys eingehüllte Knäblein eilig davon zu den Nymphen, die es pflegen und aufziehen sollen. Die letztere Gruppe ist wahrscheinlicherweise, da sie ziemlich häufig in gröfseren Kompositionen genau ebenso

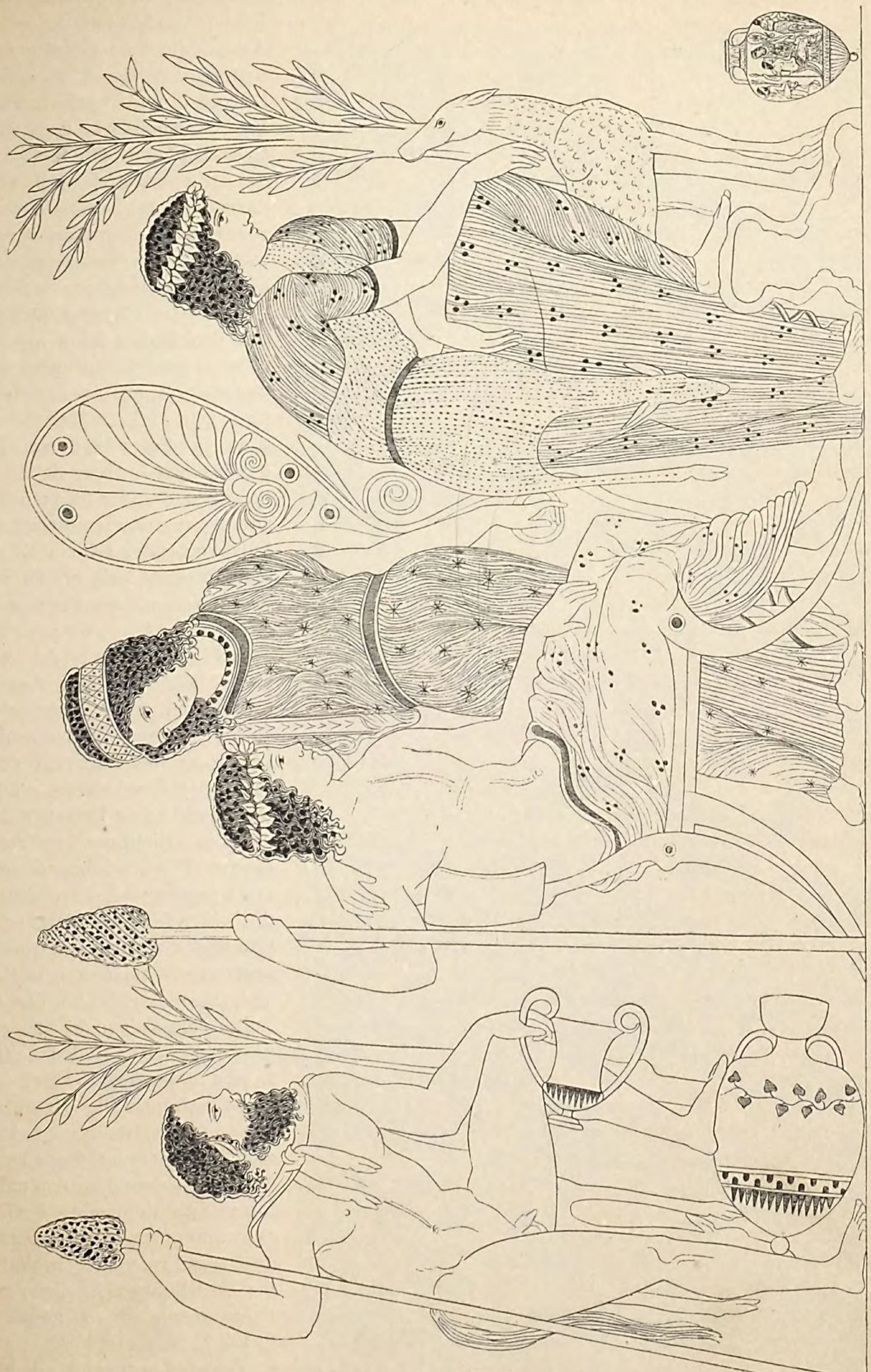
sich wiederfindet, entweder auf ein Werk des Kephisodotos, welches Plinius erwähnt (XXXIV, 87: *Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens*), oder auf ein von Paus. V, 17, 1 genanntes des Praxiteles zurückzuführen. Hervorragend ist unter diesen Nach- und Weiterbildungen die leider! sehr abgeriebene Reliefdarstellung eines grofsen glockenförmigen Marmorkraters (die Form ersichtlich aus Abb. 488), welcher früher in Gaeta als Taufbecken diente und jetzt im Museum zu Neapel sich befindet (Abb. 489, nach Mus. Borb. I, 49). Die Vase ist inschriftlich als Werk des Salpion aus Athen bezeichnet (ΣΑΛΠΙΩΝ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ), den man der sog. attischen Renaissance zurechnet (Brunn, Künstlergesch. I, 559). Wir geben dazu die genaue Beschreibung Wieselers: ›Hermes bringt das epheubekränzte, mit dem Diadem um die Schläfe versehene, reichlich verhüllte Dionysoskind auf einem Rehfellchen in seiner Chlamys einem schwer bekleideten, mit der Nebris umgürteten Weibe, welches bereit ist, den Kleinen in das über die Arme gelegte Rehfellchen aufzunehmen. Das Felsstück, auf welchem das Weib sitzt, soll wohl die Nysische Grotte andeuten, es selbst ist von Welcker passend mit dem Namen Nysa (Kollektivbenennung der nysischen Nymphen) bezeichnet. Zu beiden Seiten dieser Mittel- und Hauptgruppe je drei Figuren, in symmetrischer Entsprechung, so aber, dafs, während rechts feierliche Ruhe und Würde herrscht, links die ausgelassenste Begeisterung und Verzückung unter dem Klange der bakchischen Instrumente tobt. Zunächst hinter der Nysa der alte Silen, epheubekränzt, auf den mit Binden geschmückten Thyrsos gestützt. Dann eine schwer bekleidete Frau, ebenfalls den Thyrsos aufstützend, Mystis nach Welcker (Nonn. XIII, 141; IX, 98. 111), Telete nach Gerhard (Paus. IX, 30, 3). Dann ein Weib von etwas weniger würdehaftem Ansehen, welches die Rechte an einen alten Baumstumpf anlegt, der als zu einem Weinstock gehörig zu betrachten ist. Hiernach hat Welcker die weibliche Figur, als sich ganz besonders oder ausschliefslich auf den Wein beziehend, Opora genannt. Dagegen macht Braun (Annal. XIV, 25) darauf aufmerksam, dafs Ariadne auf ähnlichen Vorstellungen in jener Stellung vorkomme. Vielleicht dürfte, wenn einmal eine spezielle Deutung verlangt wird, die Benennung Oinanthe [mit Verweis auf Wieseler II, 401] am meisten zusagen. Alle drei Figuren blicken nach der Mittelgruppe hin und sind auch durch den in die linke Seite gestemmten Arm untereinander symmetrisch dargestellt. Während dieselben nach Welckers Erklärung den geistigen und leiblichen Segen des Neugebornen bedeuten, beziehen sich die drei anderen auf der linken Seite mehr auf die weltliche und äufsere Seite der bacchischen Religion. Sie drücken in ihrer Gesamtheit den bacchischen Taumel aus. Voran ein flötenspielender Satyr mit über die linke Schulter geworfenem Pantherfell, im Tanz einherschreitend. Dann eine das Tympanon schlagende Mainas, deren wallender Chiton die rechte Seite des Körpers blofs läfst, ekstatisch den Kopf zurückwerfend, so dafs das Haar im Winde flattert. Dann ein Satyr, mit Thyrsos und chlamysartig umgeknöpfter, wie ein Schild auf dem linken Arm getragener Pardalis, verzückt tanzend. Diese drei, gewifs



490 Dionysos' Hochzeit mit Ariadne. (Zu Seite 440.)

auf ein Musterwerk der besten attischen Kunst zurückzuführenden Figuren kehren häufiger wieder. Auch die Mittelgruppe ist sicher nicht original.« — Bemerkenswerte Variationen sind, dafs einmal wenigstens Zeus selbst das Dionysoskind den Hyaden zur Pflege bringt (inschriftlich; Wieseler II, 399); und ein andermal Hermes dasselbe der Ariadne (ebdas. 398) oder dem zottigen Silen (ebdas. 397) übergibt. Ein römischer Kindersarkophag in München (Glyptothek 116) zeigt, wie der kleine Dionysos von den Nymphen gebadet wird, wie die Satyrn ihn reiten lassen, Silen ihn auf seinen Händen tanzen läfst (Wieseler II, 402). Eine Prachtvase aus Kertsch Stephani Compte-rendu 1861 Taf. 3. Ähnlich variierte, oft ganz genrehafte Darstellungen finden sich später auf Vasen, Wandgemälden und geschnittenen Steinen; jedoch auch Statuen des Knaben Dionysos sind nicht selten, namentlich genienhafte oder erotenartig aufgeputzte der späten Römerzeit, wie man aus Clarac pl. 673 ff. ersehen kann. Mit dem Namen Jakchos (vgl. »Demeter« und »Eleusinien«) bezeichnet man öfters Dionysos als Kindlein in der als Wiege dienenden Schwinge (Bild unter »Mainade«); ebenso den aus einem Blumenkelch als Kinderkopf oder aus Blumenranken als Halbfigur emporwachsenden Knaben, z. B. Campana op. in plast. 51. 52.

Über die Auffindung der Ariadne s. oben S. 126. Den darauf folgenden Hochzeitszug finden wir, ohne Zweifel nach älteren Vorbildern, auf einem Sarkophage der Münchener Glyptothek (N. 100), von dessen Vorderseite wir hier (Abb. 490) eine wegen ungünstiger Aufstellung nicht ganz gelungene neue photographische Aufnahme wiedergeben und mit der erschöpfenden Beschreibung von Brunn begleiten. »Auf einem niedrigen, vierräderigen, nach rechts gewendeten Wagen ist in derselben Richtung der bärtige, mit langem, losem Mantel bekleidete Bacchus gelagert. Halb neben, halb auf ihm liegt in umgekehrter Richtung auf einem untergebreiteten Kissen Ariadne, die nur leicht um den Unterkörper bekleidet dem Beschauer den blofsen Rücken zeigt. Wie die Blicke beider sich begegnen, so heben sie gemeinsam mit ihrer Rechten ein grofses Trinkhorn empor. Auf dem Ende des Wagens steht ein nackter geflügelter Knabe mit einer Fackel: Eros oder Hymenäos. Ein nackter Satyr mit erhobener Rechten schliefst auf dieser Seite den Zug. Ein andrer Satyr mit gefülltem Schlauch auf der Schulter schreitet neben dem Wagen im Rücken des Bacchus. Das Gespann des Gottes bildet ein bärtiger Kentaur mit einem Löwenfell um den linken Arm, der ein Trinkhorn in der Rechten erhebend nach hinten zurückblickt, und eine Kentaurin, die mit einem Pinienzweige in der Rechten, ihre Linke mit einem Trinkbecher über die Schulter des Kentauren legt. Diesem Gespanne des hochzeitlichen Paares voran fährt ein andrer zweiräderiger Wagen, auf dem halb stehend und mit ihrer rechten Seite etwas zurückgewendet eine weibliche Gestalt erscheint, in langem schleierartigem Gewande, welches Hinterhaupt, Hüften, linken Arm und Rücken bedeckt, die Mitte des Körpers aber frei läfst. Ihr rechter Arm, mit dem sie einen Trinkbecher hoch empor hält, wird durch die Linke eines hinter ihr her schreitenden jugendlichen Satyrs mit Nebris und Pedum leicht unterstützt. Ihrer Funktion nach ist sie die Brautführerin (*pronuba*, νυμφεύτρια), hier wahrscheinlich nicht Aphrodite, sondern Semele, die Mutter des Bacchus. Ein geflügelter Knabe mit quer gehaltener Fackel von ähnlicher Bedeutung wie der schon erwähnte steht vor ihr auf dem Wagen, der von zwei stattlichen, mit Epheu um den Hals bekränzten Panthern gezogen wird. In ihrem mutigen Vorwärtsschreiten werden dieselben durch einen halberwachsenen Eros zurückgehalten, der mit leichtem Gewande über dem Rücken und mit hochausgespreizten Flügeln sich zurücklehnt und gleichsam weitere Befehle erwartend zurückblickt. Hinter den Köpfen der Panther steht in Vorderansicht eine reich bekleidete und verschleierte matronale Gestalt, in der Rechten eine Schale erhebend und in der Linken eine grofse Fackel haltend; ob eine der Ammen des Dionysos oder eine Hochzeitsgöttin, läfst sich nicht sicher bestimmen. Vor dieser Gruppe wird der kurze und dicke, von Weingenufs volle, aber in seinem Humor nicht getrübte Silen durch zwei Satyrn vom Boden erhoben und auf ihre Schultern gestützt vorwärts geschleppt.« Auf den hier nicht mit abgebildeten Nebenseiten wird der Zug durch tanzende Pane, Bacchantinnen und Satyrn fortgesetzt. Brunn rechnet den Sarkophag zu den sorgfältigen Arbeiten aus dem Ende des 2. Jahrh. n. Chr. — Ein ähnlicher Sarkophag im Vatican (abgeb. Millin G. M. 65, 244) bietet u. a. die Variation, dafs nicht Ariadne dem bärtigen Dionysos, sondern der ganz weichlich und jugendlich gebildete Gott halb schlafend seiner verschleierten Braut im Schofse liegt, wie auch auf einem Kameo bei Wieseler II, 423. — Sonstige Scenen zärtlichen Ergötzens sind nicht selten; auch zwei Doppelhermen des Paares bei Wieseler II, 428. 429. Mehr um der wunderschönen Zeichnung der Figuren willen, als wegen des Gegenstandes geben wir das Gemälde auf der Vorderseite einer peruginischen Amphora nach Mon. Inst. VI, VII tav. 70 (Abb. 491), welches Annal. 1862, 244 ff. von Helbig erläutert ist. Wir sehen auf einem Sessel Dionysos mit nacktem Oberkörper, die Beine in einen Mantel gehüllt, das mit ganz besonderer Kunst (wie bei allen Personen) gezeichnete Lockenhaar von einem Epheukranze umschlungen; er stützt mit der Rechten das Thyrsosscepter auf und blickt ruhig gerade vor sich hin. Vertraulich an seine Seite



491 Dionysos und Ariadne zwischen Satyr und Bacchantin. (Zu Seite 440.)



492 Bacchisches Leben (Sarkophag). Zu Seite 443.

geschmiegt und ihn innig anblickend — wer anders kann es sein als Ariadne? Sie ist mit einem sehr feinen, aber einfachen Wollenchiton bekleidet und trägt neben einem Perlenhalsbande in dem voll herabfallenden Haare ein breites Diadem, dessen Bandzipfel noch vorn über die ganze Brust herabreichen. Rechts vor dem Paare und nach rechts gewandt steht eine Bacchantin im langen durchsichtigen Gewande, über welches ein Rehfell gegürtet ist; sie hat den linken Fuſs auf eine Erhöhung gesetzt und spielt in behaglicher Ruhe mit einem Rehe; neben ihr erhebt sich ein Lorbeerbaum. In ganz paralleler Stellung, ebenfalls durch einen Lorbeer flankiert, steht links ein bärtiger Satyr mit spitzen Ohren und Pferdeschweif; ein Rehfell hängt über seinem Rücken; in den Händen hält er Thyrsos und Kantharos, während er den Fuſs auf eine groſse Amphora aufstützt und scharf in die Ferne blickt. Mit Recht sucht Helbig den Gegenstand der angespannten Aufmerksamkeit dieses Satyrs sowie auch der ruhigen Betrachtung des Dionysos auſserhalb dieser Scene, wie dies auch die Wendung sämtlicher Personen nach der gleichen Richtung wahrscheinlich macht. Die Rückseite des Gefäſses stellt nun in einfacherer Behandlung die beiden Dioskuren lorbeerbekränzt und eine Priesterin mit groſsem Lorbeerzweige ohne sichtbare Handlung vor, also eine Scene des Apollonkultus, die sich nicht näher bestimmen läſst. Durch den Unterschied in der Malerei wird klar, daſs hier die Zuschauer die Hauptpersonen sein müssen, während auf anderen zur Vergleichung herbeigezogenen Vasen, insbesondere der unter »Lykurgos« abzubildenden, des Dionysos Schwarm einer bedeutenden Scene in gröſserer Erregung beiwohnt. Über die Beziehungen Apollons mit Dionysos besonders in Delphi s. oben S. 103 ff.

Schwieriger wird die Deutung der dem Dionysos beigegebenen Gefährtin auf mancherlei anderen Bildwerken, wo der dionysische Schwarm

(Thiasos) sich in mannigfacher Lust ergeht. Nach Gerhards Vorgange war man vielfach geneigt, anstatt Ariadne eine besondere Gemeinschaft mit Kora anzunehmen, die sich besonders unter dem Einflusse der Mysterien entwickelt habe. Im späteren Synkretismus ist das Ineinanderfliefsen der sich nahestehenden und wenig charakterisierten Persönlichkeiten nicht unglaublich.

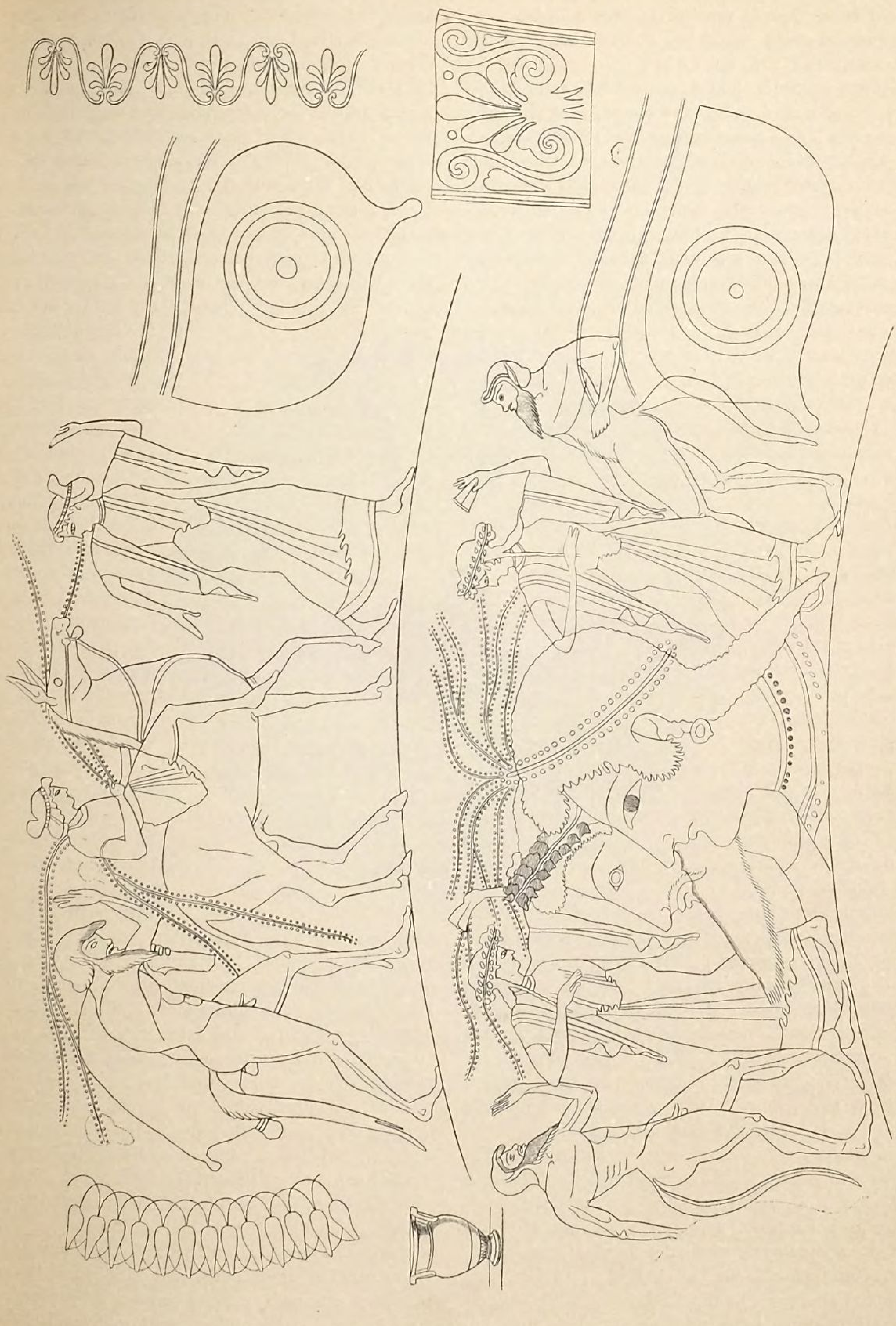
Zwei anmutige, mehr feierliche als ausgelassene bacchische Scenen bietet uns die Vorderseite und der Deckel eines grofsen wohlerhaltenen Sarkophags aus Villa Casali, hier nach Visconti Mus. Pio-Clem. V tav. C (Abb. 492). In einem grofsen felsigen Rebengelände unter mächtigen traubenbehangenen Weinstöcken sitzt der Gott, und ihm seitlich gegenüber seine langbekleidete und verschleierte Genossin, die man wegen des Kantharos Ariadne oder auch Semele genannt hat. Zwischen beiden auf einem Felsen gelagert der Panther, dem Dionysos die Schale zu bieten scheint. Im Vordergrunde vor dieser Hauptgruppe die Scene eines Kinderspiels, wie es z. B. auch auf dem Gemälde Wieseler II, 551 dargestellt ist: Pan ist von Eros im Ringkampfe besiegt worden — der umgestürzte Sandkorb zwischen seinen Füfsen bezeichnet die Palästra — und wird jetzt von dem durch einen Palmzweig im Arme kenntlichen Sieger und dessen Genossen, welcher einen Riemen oder Stock schwingt, gefesselt hinweggeführt, wobei der alte Silen, der sich auf einen knorrigen Ast lehnt und eine Art von Fächer hält, sie unterstützt. Zur Rechten blickt nicht blofs ein Hund (nach der Zeichnung; Visconti spricht von einem Löwen) erstaunt auf die Knabengruppe, sondern auch ein grofser Satyr, der sich, um besser zu sehen, auf die Fufsspitzen hebt und die Hand über die Augen hält. Ebenso dicht neben ihm eine Mainade, die sich auf einen kleinen mit Dionysos' Bilde verzierten Altar stützt. Auf der andern Seite neben Dionysos steht Hermes, den Hut im Nacken und ebenfalls auf eine Erhöhung gelehnt, und wieder hinter ihm vertraulich eine Bacchantin und ein fernhinschauender Satyr. Alle sind auf das Knabenspiel gerichtet, der Gott und seine Gefährtin in seliger Ruhe. Die beide Seiten abschliefsenden bärtigen priesterlichen Gestalten in langer Kleidung mit epheuumkränztem Modius auf dem Haupte und der Nebris umgürtet, das Tympanon und den Thyrsos führend, haben zwar hauptsächlich ornamentale Bedeutung, da sie ja auch zu der Handlung in keinem Bezuge stehen, sind jedoch interessant wegen der hier sichtbaren Vermischung der Symbole des Dionysos nnd der Rhea Kybele in ihrer asiatischen Priestertracht. Vielleicht ist bei diesem Hinweise die Vermutung nicht zu gewagt, dafs die vermeintliche Ariadne, welche ja ein Tympanon hält, eher für Kybele, die grofse Göttermutter, zu nehmen sei (wie schon Wieseler hinwarf), nachdem Furtwängler zu der »Sammlung Saburoff« Taf. 137 nachgewiesen hat, dafs im griechischen Rheakultus abweichend vom phrygischen auch feiernde Frauen vorkamen; s. Pind. Pyth. 3, 138, das Relief Arch. Ztg. 1880 Taf. 18 und Pindar bei Strab. 469. Bei Eur. Bacch. 75 werden Kybele und Dionysos gemeinsam gefeiert, das Tympanon ist das Symbol ihrer Vereinigung, welches dem Dionysos im 5. Jahrhundert zugekommen sein mufs; vgl. Eur. Bacch. 58; Hel. 1358 ff. und Plut. amat. 15 (τὰ μητρῷα καὶ Πανικὰ κοινωνεῖ τοῖς βακχικοῖς ὀργιασμοῖς), wonach also Pan das Bindemittel war. Schwärmende Frauen des Kybeledienstes kennt auch Euripides bei Nauck, fragm. trag. p. 603 und Catull. 63, 23. — An dem Deckel des Sarkophages ist die Scene rein bacchisch: Dionysos und Ariadne, beide mit dem Thyrsos, sind an Felsen lehnend einander gegenüber gelagert; zwischen ihnen im Hintergrunde ein aus einem Trinkhorne zechender Satyr. Hinter Ariadne bläst eine sitzende Bacchantin auf zwei Flöten, während eine hinter Dionysos stehende, ebenso wie das Paar, jener aufmerksam zuhört. Von links kommt der mit Panthern bespannte Wagen des Gottes angefahren; ein Satyr lenkt ihn und scheint den auf einem der Tiere reitenden citherspielenden Eros am Flügel zurückhalten zu wollen. Rechts versuchen zwei Bacchantinnen Pan, der trunken auf einen Fels gesunken ist, aufzurichten. Eine dritte Frau lüftet den Schleier eines Fruchtkorbes, während eine vierte vor der mystischen Ciste kniet und die unter dem gehobenen Deckel hervorschlüpfende Schlange mit bedeutsamem Gestus beschwört, wobei ein Satyr mit Pedum und Chlamys kaum seinen Augen trauen will (er macht die Geberde des ἀποσκοπῶν) und erschreckt über das Wunder sich zur Flucht anschickt. — Wieseler sucht in beiden Scenen des Sarkophags den Mittelpunkt der Handlung bei Pan; indessen dürfte dessen Person und Treiben nur ein genrehaftes Motiv in dieser Darstellung der Vereinigung von zwei der mächtigsten und gerade im späten Römertum als wirksamsten verehrten Gottheiten bilden.

Semele ist zwar in Theben die Mutter des Dionysos; doch erscheint sie auf Kunstwerken mehrmals nicht blofs ihrer Jugendlichkeit halber (Greisinnen sind überhaupt auf wenige Fälle beschränkt) fast in einem Liebesverhältnis wie Ariadne. Auf einem Säulenrelief am Tempel der Apollonis in Kyzikos führte der Sohn sie aus der Unterwelt empor zum Olymp (Epigr. Cyzic. 1: ματέρα θυρσοχαρὴς ἀνάγει γόνος ἐξ Ἀχέροντος), umgeben von seinem Schwarme. Ein leider nur in Bruchstücken erhaltenes Vasenbild bei Welcker, Alte Denkm. III Taf. 13 stellt ihn dar, wie er unter Vorantritt eines Satyrs Simos und der Thyiade Dione die Mutter, welche nun auch Thyone heifst (vgl. Apollod. III, 5, 3, 3), in den Olymp führt. Auf einem etruskischen Spiegel (abgebildet unter

»Etruskische Kunst«) sehen wir ihn mit der Mutter im zärtlichsten Kusse vereinigt (die uns unnatürlich scheinende Stellung dabei kommt mehrmals vor); die Inschrift Semla ist deutlich; Fufluns der etruskische Name des Gottes, s. Müller, Etrusker 2. Aufl. II, 79; dabei zugegen Apollon (Apulu) mit dem Lorbeer und ein flötenspielender Satyr. Dieselbe Gruppe auf Vasen und geschnittenen Steinen (z. B. Millin G. M. 60, 233; Wieseler II, 430). Auf Münzen scheint sogar Semele neben Dionysos zu thronen. Neben Ariadne kommt sie nicht blofs auf den Hochzeitszügen vor (s. S. 439 Abb. 490), sondern auch auf etruskischen Spiegeln (einmal inschriftlich), wo Dionysos die bekleidete Mutter umarmt, während Ariadne halb entblöfst daneben sitzt; vgl. Arch. Ztg. 1859 Taf. 130—132.

Eine mystische Gemeinschaft des Dionysos und der Kora im älteren Kultus hat Gerhard angenommen angesichts einiger Bildwerke, wo nur ihre Häupter in kolossaler Gröfse zusammen aus der Erde emporragen, was nach ihm auf ihre Vermählung in den athenischen Anthesterien hindeutet. Wir geben ein archaisches Vasenbild (Abb. 493, nach Mon. Inst. VI, 7) und folgen im ganzen der Erläuterung des genannten Erklärers in Annal. 1857 S. 211 über diese hochzeitliche Göttererscheinung. Die Häupter allein statt ganzer Statuen von Dionysos und Kora fanden sich nebst dem der Demeter auch in einem Tempel bei Sikyon (Paus. II, 11, 3 ἀγάλματα Διονύσου καὶ Δήμητρος καὶ Κόρης τὰ πρόσωπα φαίνοντα ἐν τῷ νυμφῶνί ἐστιν), und der Gebrauch der Masken war ja im Dionysosdienste uralt. Auch Demeter wurde als Maske verehrt (Paus. VIII, 15, 1); Gaia wird abgebildet als Halbfigur aus ihrem Elemente emporragend (s. Art.); Terrakottenköpfe der Kora als unterirdischer Gottheit sind nicht selten. Für Dionysos in dieser abgekürzten Gestalt zeugt aufser zahlreichen Hermen die Fabel bei Paus. X, 19, 2 und das Orakel bei Euseb. praep. 5 Φαλλῆνος τιμῶσι Διωνύσοιο κάρηνον. Als unterirdischen Gott fafst nun den Letzteren direkt und ohne weiteres noch Clem. protr. 30: Ὡὑτὸς δὲ Ἅιδης καὶ Διόνυσος; auf älteren Bildwerken ist seine Vereinigung mit Demeter und Kora so häufig, dafs Schriftstellen nicht vermifst werden. Ganz besondere Ausbildung erhielt aber dieser tiefreligiöse Gedanke in Athen, wo der bacchische und der cerealische Götterkreis in ihrer sinnreichen Vertiefung allmählich zusammenschmolzen. An dem Frühlingsfeste der Anthesterien, wenn man aus den frischen Blumen Kränze wand, wurde die Gemahlin des Archon Basileus als des Oberpriesters dem Dionysos symbolisch vermählt (Dem. Neaer. 1369 ἐξεδόθη τῷ Διονύσῳ; vgl. Hesych. Διονύσου γάμος· τῆς τοῦ βασιλέως γυναικὸς καὶ θεοῦ γίνεται γάμος); das sterbliche Weib vertritt dabei aber die zur selben Zeit aus der Erde aufsteigende Kora, deren Fest des Wiedererscheinens in dieselbe Epoche fällt, hin und wieder selbst damit vereint wird (Harpocr. προσχαιρητήρια, aus Lykurgos: ἑορτὴ παρ' Ἀθηναίοις γραφομένη, ὅτε δοκεῖ ἀνιέναι ἡ Κόρη). Dafs aus diesen Festen, deren letzteres zugleich dem Andenken an die Verstorbenen gewidmet war, welche mit den sprossenden Blumen aus der Erde aufzusteigen schienen, eine mystische Hochzeit des in der Unterwelt nicht fremden Dionysos-Pluton mit der rückkehrenden Kora erwuchs und bildlichen Ausdruck erhielt, kann nicht auffallend sein. Vgl. über das Fest mit seiner Mischung von Ernst und karnevalistischer Ausgelassenheit Hermann, Gottesd. Alt. § 58. Die Wettkämpfe im Trinken bei den öffentlichen Schmäusen (χόες) mögen selbst, wie Gerhard meint, Veranlassung gegeben haben zu vielen von den unzähligen bacchischen Gefäfsmalereien, womit die Sammlungen Europas erfüllt sind. Eine idealere Versinnlichung solcher Festlust und ihrer Veranlassung aber kann nicht gedacht werden als die hier gegebene: die ehrwürdigen Häupter beider Götter in altertümlichen Formen, bekränzt und geschmückt und von grünem Weinlaube umrankt, steigen aus der Erde empor, und es umjubeln sie in steifem Parallelismus und mit erstarrter Geberde des Staunens über dies Wunder zwei Paare ihrer typischen Verehrer, nackte pferdegeschwänzte Satyrn und langbekleidete tanzende Mainaden mit Krotalen in den Händen. — Die Rückseite des Gefäfses (hier über die andre gesetzt) verbildlicht anscheinend die Lust der Weinlese: auf ithyphallischem Maultiere sitzt rittlings eine Frau, eine ähnliche (ihre Dienerin) mit lebhafter Geberde schreitet voraus, ein dienender Satyr mit einem schweren Schlauche beladen folgt und treibt das Tier mit einem derben Schlage auf den Bug zur Eile an; das Ganze im Rebengelände. Gerhard vermutet in der Reiterin wegen des sehr kurzen Kleides eine Amazone, wozu aber aller sonstige Anhalt fehlt. Die Augen zu beiden Seiten des Hauptgemäldes dienen bekanntlich zur Abwehr des bösen Blickes und sind auch auf Trinkschalen häufig.

Allerdings hat Gerhard diese seine Haupterläuterung in einer ausführlichen Abhandlung über die Anthesterien noch im selben Jahre (1858), jetzt Ges. Abhandl. II, 148—226, berichtigen zu müssen geglaubt, weil auf einer neapolitaner Schale (a. a. O. Taf. 68, 1. 2) zwei ganz ähnliche Köpfe inschriftlich als Dionysos und Semele bezeichnet sind. Indessen scheint dadurch in der Sache selbst kein wesentlicher Unterschied begründet zu werden, insofern Semele auch sonst als Geliebte erscheint und hier sicherlich nicht als Mutter des Dionysos gefafst werden kann, wie ja anderseits auch Ariadne nicht blofs als seine Braut, sondern sogar als seine mütterliche Pflegerin auftritt; weshalb der



493 Dionysos und Semele oder Kora wiedererscheinend im Frühjahr. (Zu Seite 444.)

unbestimmtere Name der Kora hier noch immer den Vorzug zu verdienen scheint. — Sicher ist die Vereinigung mit Kora später, z. B. auf dem schönen Kameo Millin G. M. 48, 276.

Eine der ältesten und schönsten Mythen des Dionysos ist sein Abenteuer mit den tyrrhenischen Seeräubern, dessen berühmteste Darstellung unter »Lysikratesdenkmal« abgebildet und besprochen wird. Der aus Ovid. Met. III, 582—692 bekannte Mythus erzählt, wie Seeräuber den jugendlichen Dionysos am Ufer raubten und ihn als Sklaven verkaufen wollten, durch seinen Zauber aber ihr Schiff sich mit Epheu und Weinlaub umrankte, Tiger und Löwen erschienen und die Frevler schreckten, so dafs sie ins Meer sprangen und zu Delphinen wurden. Näher an den leider verstümmelten Homerischen Hymnus VII schliefst sich ein älteres Vasenbild mit schwarzen Figuren, welches wir hier nach Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 49 wiedergeben. (Abb. 494. Das Bild ist zerbrochen gewesen und schon im Altertume im Gesicht des Dionysos und im Segel roh genietet, was auch sonst einigemal vorkommt.) Wir sehen den Gott als ehrwürdigen König mit der Stirnkrone im Haar und einem grofsen Trinkhorne im Arm in dem fischartig geformten Schiffe sitzen, von dessen Maste aus ein Weinstock sich nach allen Seiten verzweigt, mit gewaltigen Trauben behangen; genau wie der Dichter V. 38 ff. es schildert: αὐτίκα δ'ἀκρότατον παρὰ ἱστίον ἐξετανύσθη ἄμπελος ἔνθα καὶ ἔνθα, κατεκρημνῶντο δὲ πολλοὶ βότρυες· ἀμφ' ἱστὸν δὲ μέλας εἱλίσσετο κισσός, ἄνθεσι τηλεθάων, χαρίεις δ' ἐπὶ καρπὸς ὀρώρει. Und wie im Gedichte die Schiffer in Delphine verwandelt ins Meer springen, so sehen wir sie hier in dieser Gestalt neben dem Schiffe schwimmen. In Anspielung hierauf kommen auf Gemmen Delphine mit dem Thyrsus vor.



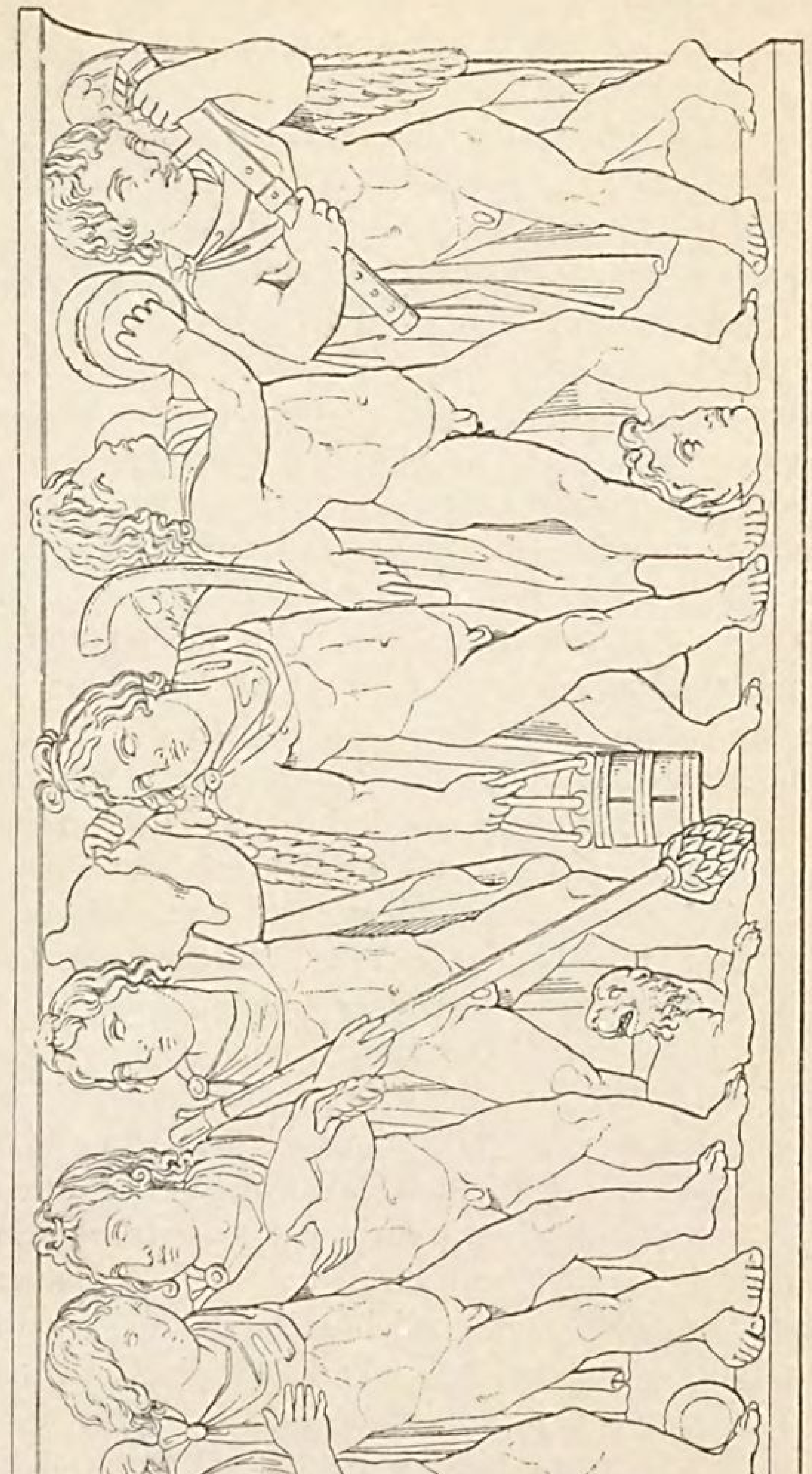
494 Dionysos das Meer befahrend.

Andre bekannte Abenteuer, welche die Macht des Gottes bezeugen, werden behandelt unter »Lykurgos« und »Pentheus«.

Sobald Dionysos in die Gemeinschaft der Olympier aufgenommen ist, nimmt er natürlich auch am Kampfe gegen die Giganten Teil (s. Art.). Grofsartigeres kriegerisches Verdienst aber erwirbt er sich durch die Besiegung der Inder und überhaupt des fernsten Orients, welche seit Alexanders Zuge in jene Länder ein Lieblingsthema auch für die Kunst wurde. Die Darstellungen zeigen dabei entweder 1. den siegreichen Kampf des Dionysischen Heeres oder 2. den Triumphzug oder 3. Dionysos als König thronend und Gefangene richtend oder Unterworfene begnadigend. Jede dieser Scenen ist mehrfach in späteren Reliefs, Mosaiken und auf Sarkophagen vertreten, oftmals in sehr überladenen Kompositionen, welche wohl auf Gemälde zurückgehen. Proben bei Wieseler II, 443—446; Clarac Musée pl. 126. 144; Mon. Inst. VII, 80; vgl. Petersen, Ann. Inst. 1863 S. 372 ff. Vasengemälde dieses Inhalts sind streitig; s. Wieseler zu II, 447.

Nachdem Dionysos allmählich als der Besieger des Erdkreises anerkannt worden ist, führt er ein mildes Regiment in stetem Jubel der ihn umgebenden Schar, seines Thiasos. Ursprünglich ist Thiasos wohl der zu Ehren des Gottes an den Festen veranstaltete Zug selbst, dessen einfachste Form Plutarch beschreibt: »Das einheimische Fest der Dionysien wurde in alter Zeit dörflich und heiter gefeiert: eine Amphora Weines und Wintergrün, dann zog Einer einen Bock, ein Andrer folgte, der einen Korb voll Feigen trug; nach allem der Phallus. Aber nun wird dies verachtet und ist verschwunden, indem Goldgefäfse und kostbare Gewänder herumgetragen werden, Wagen fahren und Masken« (cupid. divit. p. 527 C). Dann wurde in bildlicher Darstellung der Zug idealisiert (ähnlich wie bei dem Kitharöden Apollon, Abb. 103 u. S. 98); man liefs den Gott selber mit seinem halbgöttlichen Gefolge als Festschar aufziehen. Über die hauptsächlichsten Gestalten des Thiasos sehe man die Artikel: »Mainade«, »Satyr«, »Seilenos«, »Pan«, »Kentauren«. Der ganze Kreis dieser zum Teil ursprünglich selbständigen Götter und Dämonen sammelt sich in immer steigender Zahl um Dionysos und bildet seinen förmlichen Hofstaat,

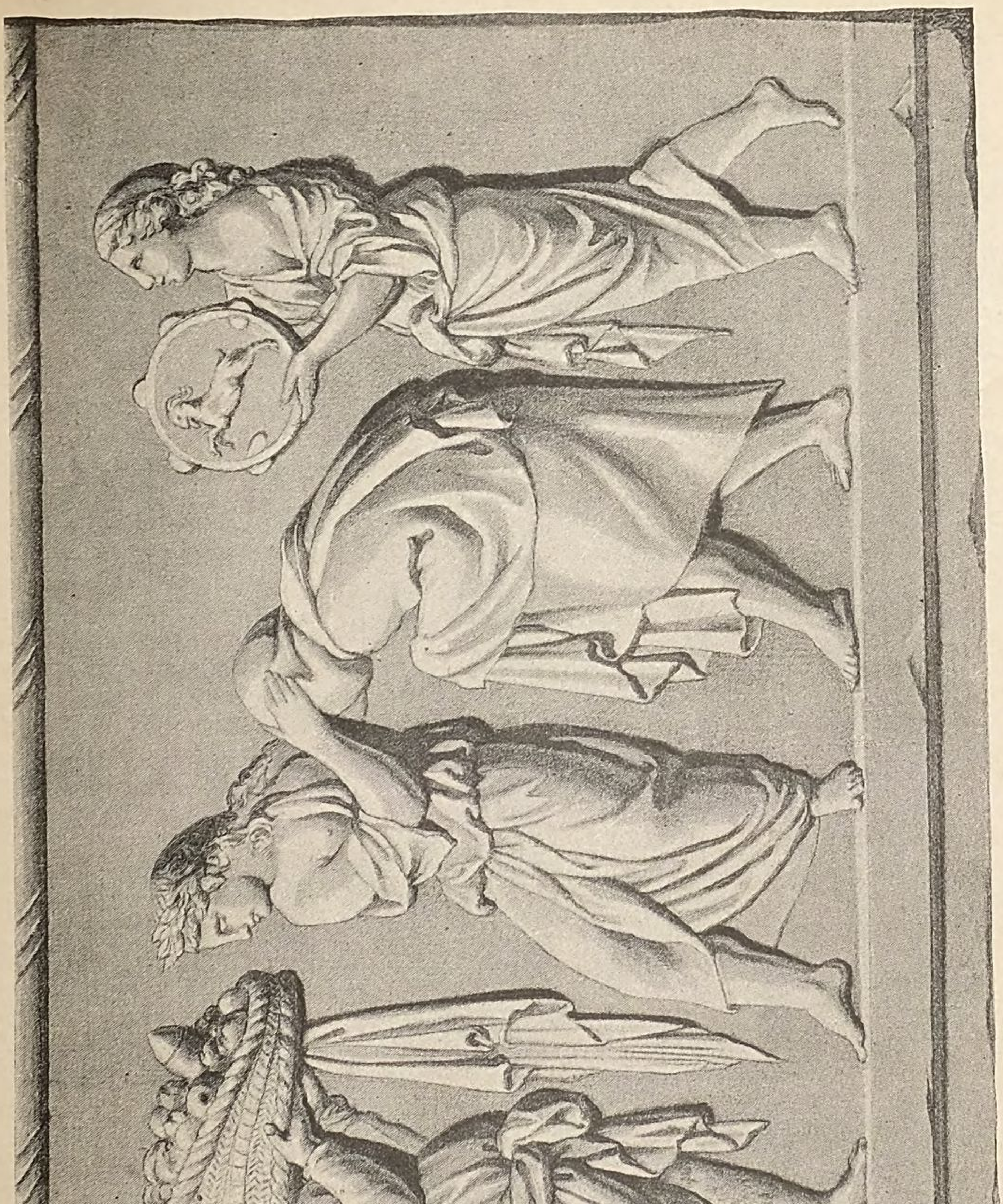
als dessen Marschälle Pan und Silen erscheinen; vgl. auch Lucian. Bacch. 3. In der Darstellung des fröhlichen und seligen Lebens, auch oftmals zuchtlosen und ausgelassenen Treibens dieser wilden Schar (die man selbst mit dem wilden Jäger der germanischen Mythe verglichen hat) ist die griechische Phantasie unerschöpflich gewesen; namentlich einzelne Gruppen, die man unter den genannten Artikeln abgebildet findet, sind von vollendeter Schönheit. Einige schöne Vasenbilder im gröfsten Mafsstab findet man Mon. Inst. III, 31; VI, VII, 70; Heydemann, Hallesches Winckelmannsprogr. 1880, woselbst eine weitere Aufzählung und die Sammlung der inschriftlichen Benennungen von Satyrn und Mainaden auf Kunstdenkmälern. Auffallenderweise finden sich aber gerade solche Kompositionen, deren Erfindung wahrscheinlich alexandrinischen Meistern verdankt wird, in abgeschwächter und oft roh ausgeführter Nachahmung sehr häufig auf römischen Sarkophagen, zuweilen auch als Wandmalereien in Grabgewölben. Hiernach läfst sich der Gedanke kaum abweisen, dafs dem Dionysosdienste in der Epoche des sinkenden Hellenismus in Italien mystische Elemente beigemischt und diese durch die Theokrasie (Vermengung und Gleichsetzung mit ausländischen Göttern) der römischen Kaiserzeit noch verstärkt wurden. Die litterarische Überlieferung ist für diese wie für ähnliche Ideen und Wandelungen in der griechischen Religionsgeschichte (man vgl. »Demeter« und »Eleusinien«) freilich sehr spärlich; dennoch läfst sich mit Hilfe der Kunstwerke der Faden des Gedankenganges verfolgen. Den Ausgangspunkt bildete wohl der durch die Orphiker ausgesponnene Mythus von Zagreus, dem »Gefangenen«, der erst als ein Dionysoskind von den Titanen zerrissen und von seinen Verehrern mit leidenschaftlichen Klageliedern gefeiert wird, dann aber wieder auflebt und jubelnd begrüfst unter den Seinen herrscht. Zu diesem Unterweltsgotte steigt Orpheus hinab, um seine Eurydike wieder zu gewinnen; er wird durch Gesang versöhnt, ist nicht unerbittlich; er wird auch von den Mainaden, seinen Priesterinnen, betrauert mit düsterem Schweigen und rasendem Umherirren in fliegendem Haare und aufgelöster Kleidung, bis er wieder erscheint und ihnen ausgelassene Freude gewährt. (Vgl. Suid. Βάκχης τρόπον· ἐπὶ τῶν ἀεὶ στυγνῶν καὶ σιωπηλῶν, παρόσον αἱ Βάκχαι σιωπῶσιν; Eur. Phoen. 1494 βάκχα νεκύων. Arch. Ztg. 1873 S. 91 ff.) Die einen Kantharos tragenden Männer auf altspartanischen Grabreliefs (s. oben S. 329 Abb. 343) stellen vielleicht Dionysos als Hades oder die Verstorbenen als selige Tote vor, welchen die Freuden des Mahles nicht abgehen. Die alten Dichter Musaios und Eumolpos schilderten (nach Plat. Rep. 363 c) das Leben der Gerechten im Hades als ein fortwährendes Schmausen und Zechen



495 Bacchische Eroten als Festschwärmer. (Zu Seite 448.)

mit ewigem Rausche; Sophokles und Aristophanes stimmten ihnen bei; s. Welcker, Griech. Götterl. II, 524. Arist. Ran. 154 ff. nennt die Seligen geradezu und beschreibt ihren Zustand als Bakchosschwärmer: selig werden aber die Eingeweihten der eleusinischen Mysterien, an denen ja Dionysos als Jakchos bedeutenden Anteil hatte. Dafs diese tröstliche Lehre von der Fortgewährung irdischer Genüsse nach dem Tode sich rasch überallhin verbreitete und als Geheimlehre eine verstärkte Anzahl von Anhängern gewann, ist an sich und nach mancherlei Analogien glaublich; und hieraus erklärt sich denn, weshalb man gerade an Sarkophagen so häufig bacchische Scenen findet. Und damit nichts an der Deutlichkeit fehle, sehen wir in den Dionysischen Kreis auch Eros, den Liebesgott in seiner späteren Bildung als Knäbchen und sofort in der Mehrzahl eintreten, woraus denn jene den Engeln der christlichen Kunst zum Vorbild gewordenen Gestalten hervorgehen, die man erotische oder bacchische Genien nennt, ein reizendes Spielwerk der Phantasie. Auf einem Sarkophage des vaticanischen Museums (Abb. 495, nach Mus. Pio-Clem. V, 13) ist die Tendenz ganz besonders handgreiflich. Die Knaben sind sämtlich als Eroten oder »Genien« geflügelt bis auf Einen, der von zwei andern in den Armen gehalten und geführt wird. Dieser ist der Verstorbene; sein Gesicht ist aber nicht etwa durch Zufall zerstofsen, sondern gar nicht ausgeführt, wie dies oft bei Sarkophagen vorkommt. Die Bildhauer hielten nämlich solche beliebte Darstellungen auf Lager und liefsen erst beim Verkaufe die Gesichtszüge des Toten an der dafür bestimmten Figur ausmeifseln, was denn freilich manchmal unterblieb. Der geführte Knabe aber ist ersichtlich vom Weine trunken, und die ganze Scene um ihn her stellt einen Zug von Nachtschwärmern (κῶμος) dar. Rechts sehen wir einen Flötenspieler und einen Beckenschläger, unter dessen Füfsen eine Maske liegt; dann folgt ein epheubekränzter Knabe mit dem Krummstabe *(pedum)* in der Linken, einer Laterne in der Rechten, um vorzuleuchten; hierauf ein Thyrsusträger, zu dessen Füfsen ein Panther liegt. Hinter der Hauptgruppe geht ein leierspielender Eros her, auf dem Boden liegt noch zum Überflufs eine Hirtenschalmei; ein Knabe mit nicht genau bestimmbaren Attributen schliefst den Zug, der vom Gastmahle kommt und, wie die jungen adeligen Athener pflegten, lärmend die Strafsen durchzieht, um gelegentlich bei einem schönen Mädchen anzupochen. Mit Recht sagt von solchen Sarkophagen Feuerbach, Vatican. Apollo S. 317: »Ein ganzes Füllhorn poetischer Blumen ist noch an römischen Sarkophagen über die Ruhestätte der Toten ausgegossen, ein wahrhaft unerschöpflicher Reichtum feinsinniger Anspielungen. Die bunte Reihe mystischer Bilder, welche hier durch den Ort selbst, zu dessen Schmuck sie dienen, eine neue und tiefere Bedeutung gewannen, lassen sich Märchen vergleichen, womit ein gemütvoller Dichter die Stunden des Trübsinns wegzutäuschen weifs.« Mit Eros erscheint auch Psyche nicht selten in dem schwärmenden Thiasos, wodurch der Sinn und die Anspielung noch deutlicher wird. Andre Sarkophage dieser Art: Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 108—113. 92; Zoega, bassir. I, 77. 78; Clarac Musée pl. 124. 127. 132. 138. 143. Ein seliges Gelage von Bacchanten und Bacchantinnen ebdas. pl. 139, 139. Dafs man bacchische Scenen auch stückweise von Tempelfriesen entnahm und auf Sarkophage setzte, wird nachgewiesen Arch. Ztg. 1864 S. 158 ff. mit Taf. 185. 186. — (In ähnlicher Weise verwendete man auf Sarkophagen zu symbolischen Anspielungen die Mythen von Achill auf Leuke, Ariadne, Alkestis, Penthesileia, Meleagros, Medeia, Herakles, wobei jedoch freilich für uns zuweilen die Beziehung etwas gesucht und fernliegend erscheint.)

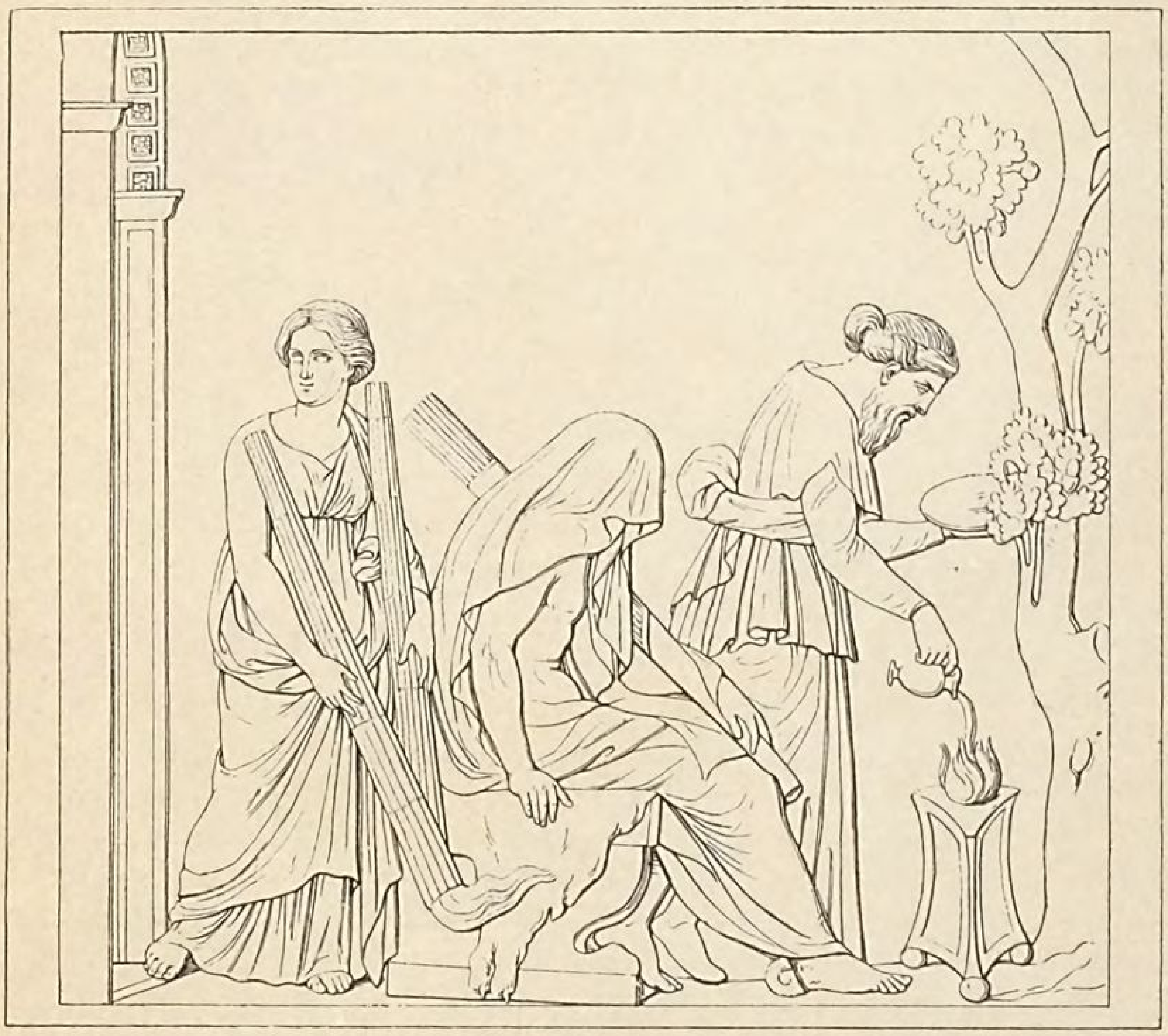
Darstellungen bacchischer Mysterien haben mehrere bedeutende Archäologen, insbesondere nach dem Vorgange Creuzers und auf Grund von dessen mythologischen Anschauungen, namentlich in zahlreichen unteritalischen Vasenbildern zu finden gemeint. Bei dem Mangel sonstiger litterarischer Überlieferungen stützte man sich auf die Erzählung bei Livius 39, 8—19 über die Vorgänge, welche im Jahre 186 zu dem noch jetzt auf einer Erzplatte abschriftlich vorhandenen Senatusconsultum de Bacchanalibus führten: Ausschweifungen der ärgsten Art und schauderhafte Verbrechen unter dem Deckmantel eines religiösen Geheimdienstes, also ungefähr das, was auch wir noch mit dem davon hergenommenen Worte als »Orgien« bezeichnen. Von diesem höchst ausgelassenen Treiben sind uns allerdings einzelne bildliche Spuren erhalten; vgl. Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 111; Helbig, Annal. Bd. 36, 28—54. Indessen glaubten Millin, Böttiger und Gerhard auf den unteritalischen Vasen, welche Frauen mit Spiegeln, Schmuck und Kränzen neben Eroten und Hermaphroditen zeigen und nach jetzt wohl allgemeiner Annahme gröfstenteils Toilettenscenen und andere Genrebilder darstellen, symbolische Weihescenen finden zu müssen mit unerklärlichen Geräten und unverstandenen Gebräuchen. Insbesondere nahm man einen sehr häufig vorkommenden mann-weiblich gebildeten Eros als »Genius der Mysterien«, eine Frau als Göttin der Weihe (die nur bei Pausanias genannte Τελετή), andere als Priesterinnen. Gegen diese haltlosen Hypothesen wurde schon vor einem Menschenalter mehrfach Einsprache gethan, vgl. Jahn, Einleitung zur Beschreibung d. Münchener Vasensammlung S. 12 ff.,



496 Einweihung in bacchische Mysterien. (Zu Seite 450.)

135 ff.; jetzt dürften sie wenige Verteidiger mehr finden.

Dennoch sind einzelne andere Bildwerke vorhanden, deren Darstellungen auf geheime Weihen, wie sie in Griechenland auch litterarisch an vielen Orten bezeugt sind, sehr wahrscheinlicherweise Bezug haben. So insbesondere ein schönes Thonrelief (Abb. 496, nach Campana opere in plast. 45), welchem wir die Erläuterung von Brunn, Jenaer Litter. Ztg. 1846 S. 963 beifügen: »Wenn mit der Bezeichnung bacchischer Einweihungsscenen oftmals Mifsbrauch getrieben wird, so können wir sie hier einmal mit voller Zuversicht anwenden. In ein weites



497 Einweihungsscene.

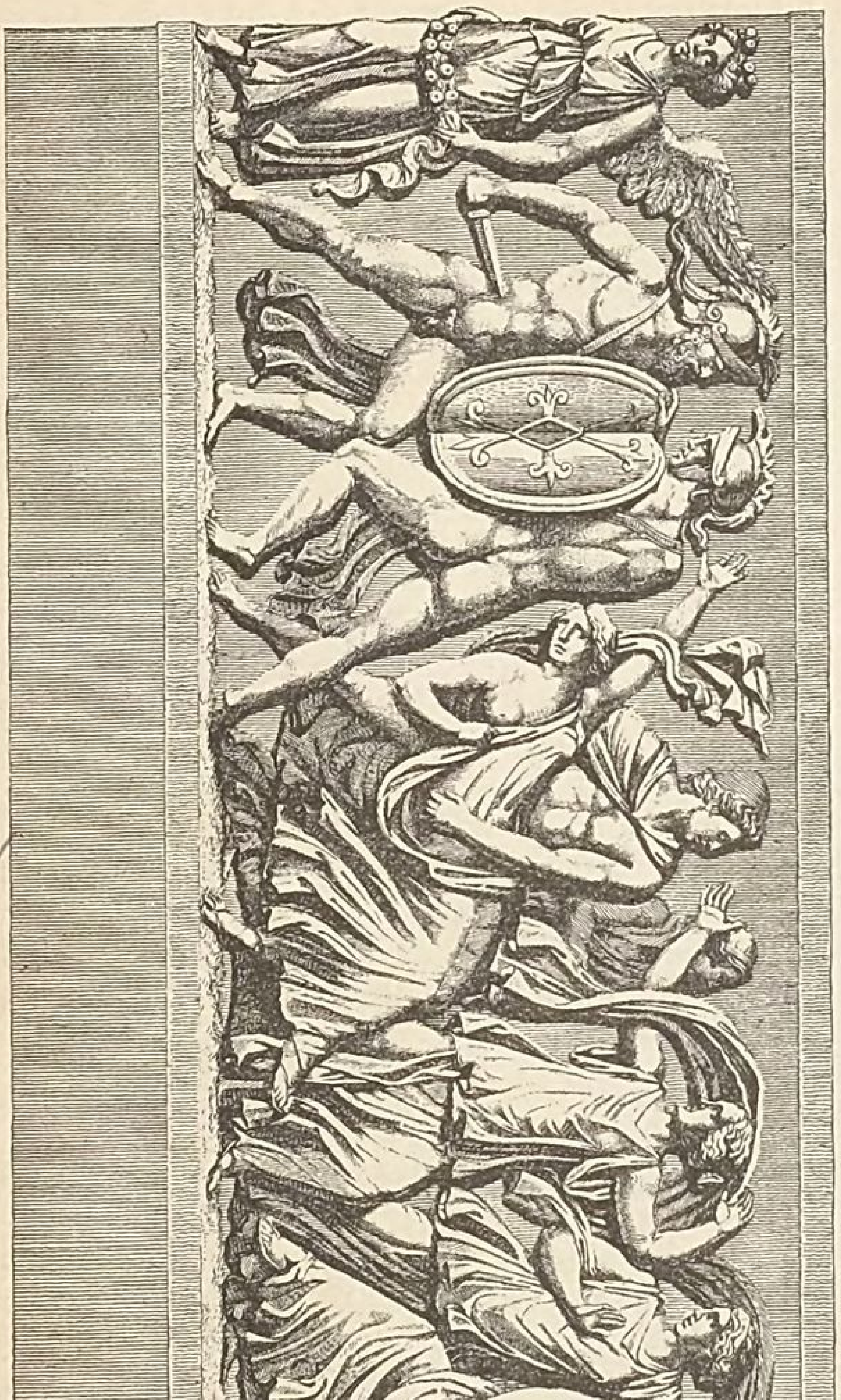
Gewand ist der Einzuweihende vollständig mit Kopf und Armen eingehüllt; er steht halb gebückt, sein Haupt wird von der Priesterin niedergehalten, die mit aufgeschürztem Gewande, halb offener Brust und lorbeerbekränztem Haupt von dem zu Weihenden weg nach den heiligen Symbolen blickt: ein alter Silen mit zottigen Füfsen und weibisch mit langen dicken Ärmeln bekleidet, hält diese auf beiden Händen empor. Es ist die mystische Schwinge, aus der zwischen Früchten ein mächtiger Phallos hervorragt, das Symbol unerschöpflicher, stets sich erneuernder Fruchtbarkeit; das Tuch, das ihn vorher bedeckt, hängt von der Hand des Silen herab; er ist es, der sich den Blicken des Einzuweihenden zeigen soll, sobald von seinen Augen die Hülle fällt unter dem rauschenden Getön des mit dem Bilde eines Bocks gezierten Tympanon, welches eine Bacchantin hinter ihm schlägt.« Brunn führt dann die Stelle des Mathematikers Theon von Smyrna (I, 18) an, wo die Stufen mystischer Weihe aufgezählt werden: 1. κάθαρσις die Reinigung; 2. τῆς τελετῆς παράδοσις die Belehrung über die Weihe; 3. ἐποπτεία das Schauen; 4. τέλος τῆς ἐποπτείας, ἀνάδεσις καὶ στεμμάτων ἐπίθεσις das vollendete Schauen mit Verleihung der Binde und Aufsetzen des Kranzes; 5. εὐδαιμονία der glückselige Zustand; und bemerkt, dafs hier wohl die Zeremonie des ἐποπτεία vor sich gehe, »das Schauen des geheimnisvollen Inhalts der mystischen Schwinge, des Symbols der ewig sich verjüngenden Natur und dadurch der Unsterblichkeit«. Er schliefst dann an dies Relief ein Wandgemälde Ann. Inst. 1842 tav. B, 2, wo zwei Priesterinnen die Schwinge mit noch verhüllten Symbolen über den Einzuweihenden halten, sei es nun zur κάθαρσις oder zur παράδοσις τῆς τελετῆς. »Auch ein anderes Monument (Abb. 497, nach Mus. Borb. V, 23), dem Winckelmann Mon. ined. 104 eine mythologische Deutung, auf die Sühnung des Oedipus im Hain der Eumeniden, gegeben, scheint vielmehr den Mysterien anzugehören. Denn auf Bacchisches deutet mit Bestimmtheit der Priester im langen bacchischen Kostüm mit langen Ärmeln und weibisch aufgebundenem Haar. Für einen Einzuweihenden schickt sich aber besonders die Hauptfigur, die ganz verhüllt auf einem Thronsessel sitzt, welcher mit dem Fell eines frischgeschlachteten Schafes oder Widders bedeckt ist. Die Fasces aber, welche diese Figur wie die weibliche Figur hinter ihr trägt, von Winckelmann als die dreimal neun Ölzweige gefafst (Soph. Oed. Col. 483), passen ihrer Form nach wenig für diese Deutung, sondern scheinen vielmehr Fackeln, der mystischen δᾳδουχία entsprechend. Von besonderer Wichtigkeit für Erklärung ähnlicher Zeremonien sind sodann die in Mon. Inst. III tav. 18 publizierten Reliefs, auf denen u. a. auch der Thron des vorigen Bildes in selbständiger Weise wiederkehrt. Nur eine reiche Fülle von Bildwerken kann hier mit der Zeit die Schwierigkeiten lösen.« Über diesen Thron und das Sitzen auf demselben bei der Weihe (θρονισμός, Plat. Euthyd. 277d) vgl. Arch. Ztg. 1846 Taf. 38, 2; 1847 S. 78. [Bm]

Dioskuren. Die ursprüngliche Götternatur dieser Zwillingsbrüder, welche durch die epische Sage ziemlich verdunkelt ist, wird festgestellt insbesondere

durch das Wechselleben im Grabe und im Olymp. Aus der unabweisbaren Gleichartigkeit mit dem indischen Açvinenpaare, den Gefährten der Morgenröte, welche im Rigveda »vereint der eine mit dem andern wie die Nacht mit dem Tag« als »die beiden Dämmerungen« gedeutet werden, ergibt sich ihre Beziehung auf das Licht, auf den Wechsel von Tag und Nacht. Wenn nun bei den griechischen Dichtern seit Homer (λ 303) Zeus, nachdem Kastor getötet ist, der Bruderliebe des Polydeukes gewährt, einen Tag um den andern im Dunkel und wieder im Lichte zusammen zu wohnen, so ist in dieser menschlich schönen Wendung die ursprüngliche Naturbedeutung schon ganz untergegangen, nach welcher etwa der aufgehende Morgenstern und der untersinkende Abendstern als zwei nie sich treffende Brüder gedacht werden, deren Wechselleben gerade die Gemeinsamkeit ausschliefst. Der Mittelpunkt ihrer frühesten Verehrung ist in Sparta, wo ihr ältestes Bild in zwei Balken mit zwei Querhölzern besteht, Plut. frat. amor. 1, und Argos, wo sie sogar Familie im Tempel haben, Paus. II, 22, 6, sowie in den westlichen Kolonien dieser Landschaften; dann aber in weitester Verbreitung alle Seestädte und Inseln des ägäischen Meeres, wo sie als die Schützer der Seefahrenden erscheinen, als die rettenden Sterne, welche durch die Sturmesnacht aus dem Wolkenschleier hervorbrechen und das Ende des Unwetters verkündigen. Auch in ganz Italien ist bekanntlich, namentlich in Latium und Etrurien, ihre Verehrung als wunderthätiger Helfer früh einheimisch geworden; in Rom seit der Schlacht am See Regillus. Dafs nun Lichtgötter überhaupt Rettung bringen, namentlich auch in der Not der Schlacht, liegt in der griechischen Sprache seit Homer (vgl. P 615, Σ 102, Φ 538); daher die Dioskuren gewissermafsen als Hilfstruppen zu dem bedrängten und dann siegreichen Heere herbeieilen und zwar auf weifsen Rossen. Sie heifsen darum λευκόπωλοι (vgl. λευκόπωλος ἡμέρα Aesch. Pers. 381; Soph. Ai. 673) und λεύκιπποι, auch ἵπποις μαρμαίροντε Eur. Iph. A. 1154; *nive candidioribus vectabantur equis* Ovid. Met. VIII, 373; sie werden regelmäfsig als stattliche Ritter in aller Jugendschöne geschildert (Justin. XXX, 3) und dargestellt. Ihr fast regelmäfsiges Attribut und sicheres Erkennungszeichen ist der halbeiförmige Hut, welcher ihr Lockenhaupt bedeckt, oder wo dieser fehlt, ein auf dem Hinterhaupt anliegendes, um Stirn und Schläfe mit starken Locken hervortretendes Haar (so bei den gleich zu erwähnenden Kolossalgruppen in Rom); ferner eine (purpurne) Chlamys, auf der rechten Schulter geknüpft und auf der linken aufliegend (χλαμύδα ἐπὶ τῶν ὤμων ἔχοντες ἐφημμένην ἑκατέρων), dazu führen sie jeder einen Speer (*ambo hastile gerunt* Stat. Theb. V, 439). Auf Münzen schwebt regelmäfsig über eines Jeden Haupte ein Stern; auch genügen die Eihüte mit Sternen darüber zu ihrer Vorstellung (Hor. Carm. I, 3, 2: *fratres Helenae lucida sidera*). Die bei ganzen Figuren nie fehlenden (weifsen) Rosse haben sie entweder bestiegen und sprengen mit gezückten Lanzen dahin; so auf zahlreichen römischen Münzen (Abb. 498, nach Cohen méd. cons. pl. I Aelia 2); oder sie bändigen die feurigen Tiere, oder sie stehen ruhig neben ihnen. Von den beiden letzteren Motiven finden sich bekannte klassische Beispiele von kolossaler Form in Rom. Die weltberühmte Dioskurengruppe (18 Fufs hoch) auf dem Quirinal (früher Monte Cavallo deswegen genannt), zu deren Abbildung in kleinem Mafsstabe passende Vorlagen fehlen (s. Clarac Musée pl. 812 A, 2043), stammen in ihren Originalen aus der Zeit des Lysippos (trotz der römischen Inschriften *opus Phidiae* und *opus Praxitelis*); diese Originale waren vielleicht von Bronze und nach der glaubhaftesten Meinung (Annali 1842, 194) ursprünglich als Thürhüter und nur von vorne und einer Seite sichtbar aufgestellt. Nachbildungen finden sich auf Gemmen und Reliefs. Dekorativer Natur sind ebenfalls die Rossebändiger, welche ruhig neben ihren Pferden stehend den Aufgang zum Capitol bewachen. Im alten Rom stand noch ein Dioskurenpaar von Hegias, wahrscheinlich Lehrer des Phidias, vor dem von Augustus geweihten Tempel des Jupiter Tonans, Plin. 34, 78, vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 102; ebendaselbst bewunderte man ein Gemälde des Apelles, auf welchem das Paar mit Alexander d. Gr., den Nike bekränzte, in Verbindung gesetzt war, Plin. 35, 93. Zahlreiche Reliefs zeigen uns noch jetzt die stereotypen Figuren in symmetrischer Haltung; eine Reihe spartanischer in Mitteil. Instit. Athen. II, 313, 383 ff. von fabrikmäfsiger Arbeit. Die äufseren Arme sind hier zum Halten der Lanzen im rechten Winkel erhoben, die inneren halten gesenkt kurze bogenähnliche Stöcke als Peitschen. Auf einem Votivrelief aus Larissa, wo sie inschriftlich die grofsen Götter genannt werden, jagen sie auf ihren Rossen mit flatternder Chlamys in der Luft dahin; unter ihnen schwebt Nike mit dem Siegerkranze; ganz unten Opfernde am Altar; Heuzey, Macédoine pl. 25. Ähnlich auf einem Stirnziegel in Sparta. — Zuweilen tragen sie phrygische Mützen und haben den Schwan der Leda zwischen sich, in Anspielung auf ihre Abkunft. Auch sonst kommt das Schwanensymbol bei ihnen vor. — Eine Unterscheidung nach ihrer Besonderheit in der Heroensage, wo Polydeukes als Faustkämpfer auftritt, Kastor als Reiter, kommt erst spät und vereinzelt vor. In der capitolinischen Statue wird Pollux durch stärkeres Lockenhaar und die breitgeschlagenen Ohren der Pankratiasten erkannt. Auf



498



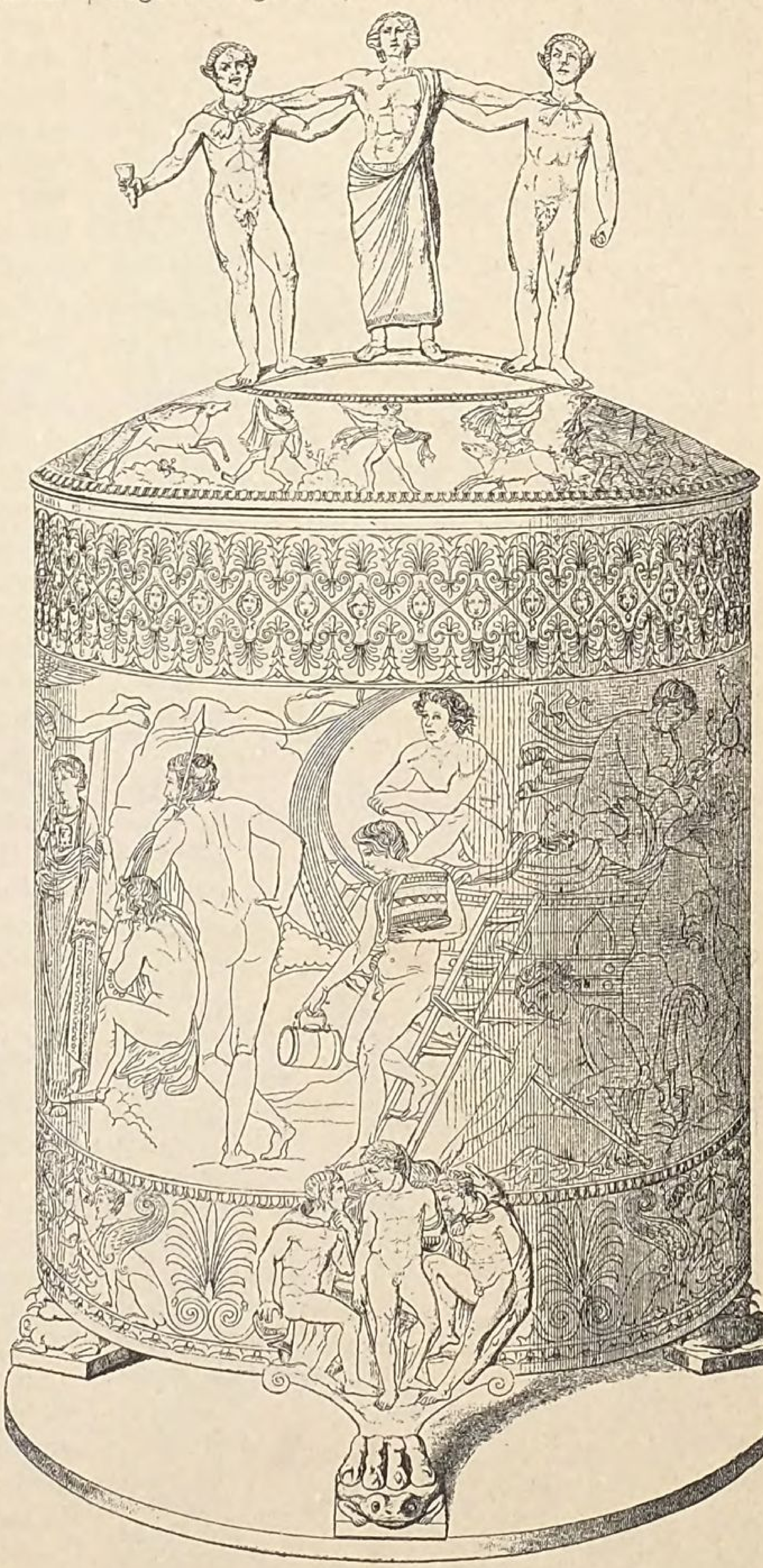
409. Raub der Leukippiden. (Zu Seite 453.)

einer etruskischen Schale (Millin G. M. 146, 409*) unterscheidet sich Kastor durch ritterlichen Schmuck von dem nackten Faustkämpfer Polydeukes. Auf der Talosvase und der Terrakotta bei Campana tav. 58 ist Polydeukes durch das über der Brust sichtbare Tragband des Schwertes vor Kastor ausgezeichnet. Einen Unterschied beider in Plastik und Malerei gibt auch Plut. Ti. Gracch. 2 an. — Der Tod des Kastor wird auf Kunstwerken nicht dargestellt; aber seine Beziehung auf das Schicksal des Menschen als wechselnd zwischen Licht und Dunkel zeigt sich auf Grablampen; auf Münzen von Istros ist sein Haupt nach unten, daneben das des Polydeukes nach oben gewendet, Millin G. M. 149, 524.

Als Raub der Leukippiden bezeichnen wir die Verbindung der Dioskuren als Lichtgottheiten mit den Töchtern des Leukippos Phoibe und Hilaeira (alle drei Namen deuten ebenfalls klärlich auf Licht und Glanz), welche nach altdorischem Brauch durch gewaltsame Entführung der Bräute vor sich geht. Der Begriff der Sage erhellt noch mehr daraus, dafs in Messenien dieselben Mädchen den Aphariden vermählt sind, die selbst nach ihren Namen Idas und Lynkeus, welche das scharfe Gesicht andeuten, rein für Doppelgänger der Dioskuren gehalten werden müssen. In der späteren Dichtung (wahrscheinlich durch die Tragiker, uns bekannt aus Theocrit XXII) erscheinen daher beide Paare als Rivalen, die miteinander um den Besitz der Mädchen kämpfen, wobei trotz Kastors Tode, der nun auf diese Weise neu motiviert wird, die Messenier unterliegen. — Die einfache Darstellung des Raubes bildete schon der altspartanische Bildhauer Gitiadas (vor Phidias) in einem Tempelrelief, Paus. III, 17, 3; Polygnot malte sie im athenischen Anakeion, Paus. I, 18, 1. Unter den erhaltenen Denkmälern (besprochen von Bursian, Arch. Ztg. 1852 S. 433 ff.) sehen wir auf einem Vasenbilde die Dioskuren mit den bräutlich geschmückten, ruhig und willig dastehenden Mädchen auf Viergespannen davonfahren, dazwischen die fliehenden Gespielinnen, deren eine dem königlichen Vater die Meldung macht. Auf der Vase des Meidias (abgeb. Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. 9), welche interessante Abweichungen in den halbverloschenen Namen aufweist, jagt Polydektes, welcher Elera im Arme hält, schon davon, während Kastor die Eriphyle erst eben ergriffen hat, um sie dem von Chrysippos gelenkten Wagen zuzutragen. Daneben Aphrodite an einem bekränzten Altar sitzend, Peitho dem letzteren Paare ermunternd voraneilend; endlich Zeus, lorbeerbekränzt und besceptert, sitzt ruhig dabei, zum Zeichen, dafs er das Geschehene billigt. Ein im Hintergrund stehendes Schnitzbild der Artemis (Limnatis in Messenien) zeigt den Ort des Raubes an. — Weit bewegter ist die Scene auf drei spätrömischen Sarkophagen, unter denen wir den vollständigsten nach

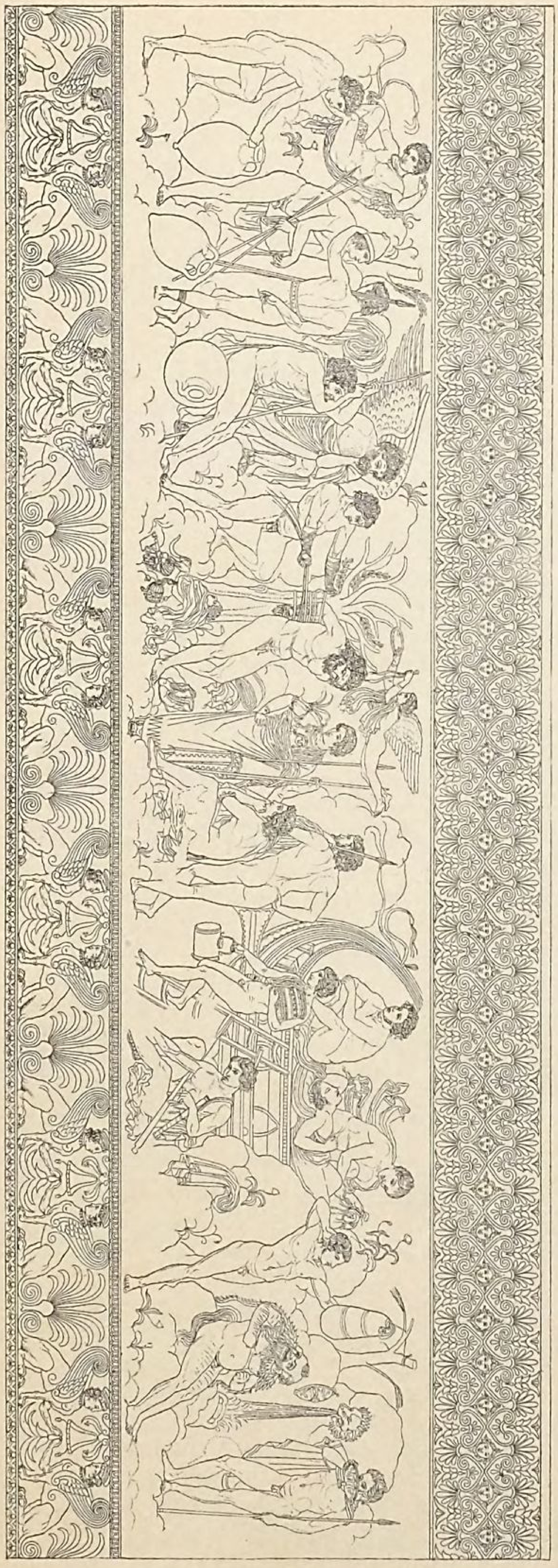
Mus. Pio-Clem. IV, 44 hier (Abb. 499) wiedergeben. Jeder der beiden Dioskuren, welche durch das Lockenhaar, die Eihüte und die Chlamys unverkennbar charakterisirt sind, halten in völlig symmetrischer Stellung in ihren Armen schwebend die Mädchen, welche mit leidenschaftlicher Geberde den Schrecken über die plötzliche Vergewaltigung kundgeben. Die zwischen beiden Gruppen eingeschobenen zwei Frauen im dorischen Chiton und mit schleierartigem, über dem Haupte flatternden Gewande sind die erschreckten Gespielinnen; denn dafs die Mädchen beim Blumenpflücken überrascht worden sind, wie Kora (s. darüber oben S. 418 und Abb. 461), zeigt der umgestürzte Blumenkorb rechts an. (Eine dritte Figur hinter den Dioskuren links in ruhiger Haltung ist anscheinend durch irrige Restauration entstellt.) Weiter rechts eine entfliehende Frau mit dem flatternden Schleier wird Philodike genannt, die Mutter der Geraubten, welche sich dem ebenfalls davoneilenden Vater Leukippos zuwendet, der mit Helm, Schild und Schwert gerüstet ist, statt eines Angriffs auf die Räuber aber nur die rechte Hand zornig ballt. Schwieriger ist die Gruppe der beiden gerüsteten Männer am linken Ende der Darstellung zu erklären. Der bärtige dringt mit gezücktem Schwert auf den unbärtigen ein, der ihn mit angestemmtem Knie und Schild zurückzuhalten sucht. Man will in dieser Gruppe Idas und Lynkeus erkennen, so zwar, dafs letzterer (durch den Mangel des Bartes als der jüngere bezeichnet) den Ungestüm des Bruders, welcher sogleich auf die Räuber eindringen wollte, zurückhalte. Wenn man hier also die spätere Fassung der beiden Sagen von der Nebenbuhlerschaft der Aphariden und der Dioskuren annimmt, so scheint doch die Haltung der beiden Männer eher auf wirklichen Kampf, etwa mit einem Begleiter der Dioskuren, hinzuweisen. Die langbekleideten und geflügelten weiblichen Figuren aber, welche Blumengewinde haltend zu beiden Seiten das Relief einrahmen, sind die oft in solcher Art auf Sarkophagen wiederkehrenden Horen; sie gehen, wie der dargestellte Mythus selbst, auf den Wandel des Jahres und den ewigen Wechsel des Lichts und der Finsternis, dem auch der Mensch unterworfen ist. Der stark bewegte und auf Effekt berechnete Charakter der Komposition und Figurenzeichnung dieser typischen Darstellung weist auf ein Original aus der Zeit nach Alexander.

Dioskuren in Delphi vor der Priesterin orakelsuchend erkennt nicht unwahrscheinlich Paucker auf einem Vasenbilde Arch. Ztg. 1853 Taf. 59; sie sind ganz ähnlich gekleidet wie auf der Talosvase (s. »Talos«). Da die Dioskuren beim Argonautenzuge beteiligt sind, so finden wir sie hier öfters als



500 Toilettenkästchen.

Nebenpersonen. Aber Hauptgegenstand der Darstellung sind sie auf dem den Faustkampf des Polydeukes und Amykos darstellenden Hauptbilde der sog. ficoronischen Cista aus Bronze im Museum Kircherianum in Rom (Abb. 500 und 501, nach Braun, Die ficoronische Cista 1849), in deren



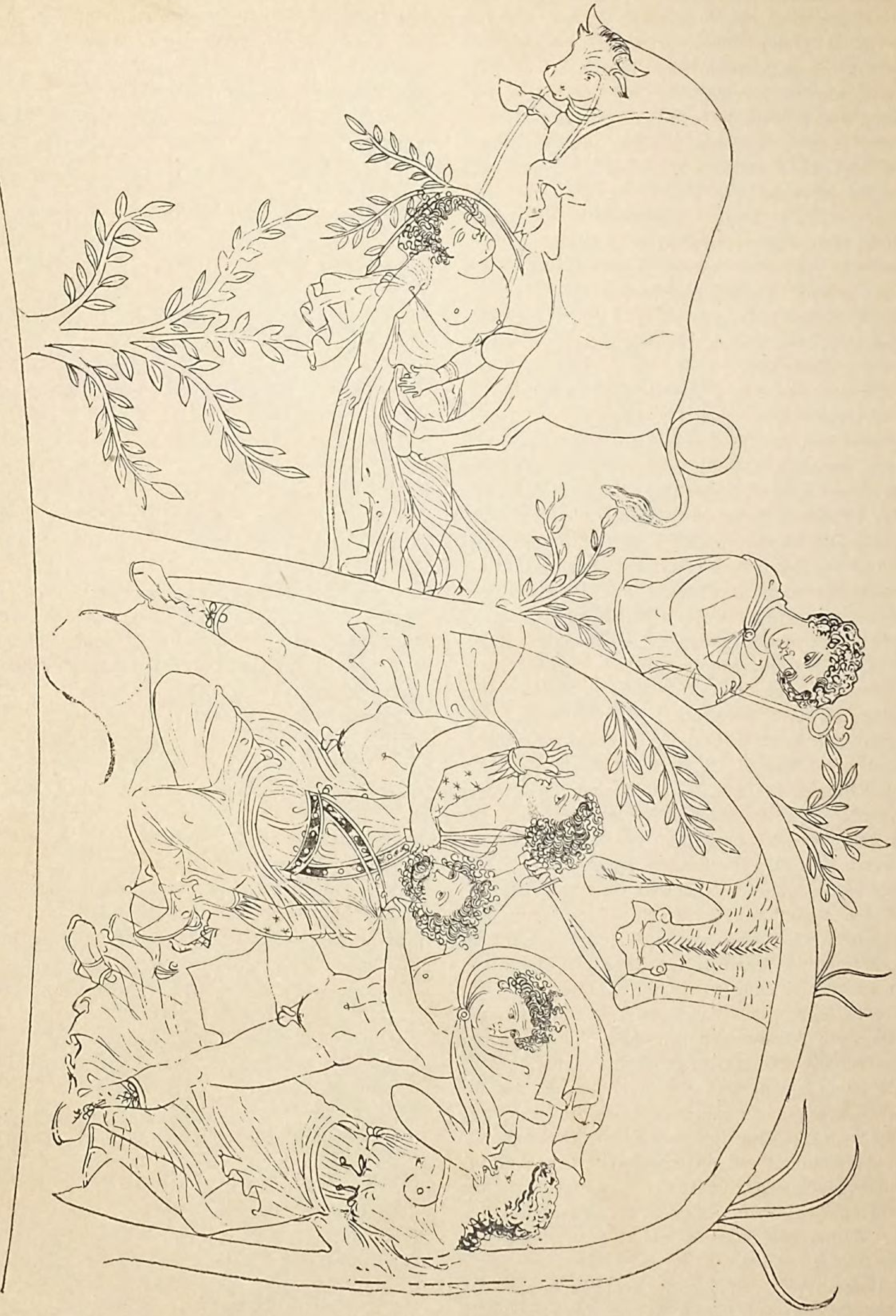
501 Die Argonauten im Bebrykerlande. (Zu Seite 453.)

Erläuterung wir besonders der Abhandlung von O. Jahn, Die ficoronische Cista, Leipzig 1852, und Wieseler zu Alte Denkm. I, 309 folgen. Dieses »schönste und edelste Werk altitalischer Kunst, welches wir besitzen«, besteht in einem runden Kasten von etwa 2 Fuſs Höhe und 1½ Fuſs Durchmesser. Auf dem Deckel stehen drei runde Figuren, wahrscheinlich Dionysos auf zwei in Felle gekleidete Satyrn gelehnt. Auf der Fläche des Deckels sind kämpfende Löwen und Greifen, auſsen um diese her eine Jagd von Ebern und Hirschen vorgestellt. Das Gefäſs wird getragen von drei aus Löwentatzen, welche auf einen Frosch treten, gebildeten Füſsen, auf deren jedem in erhabener Arbeit Eros als Jüngling zwischen Herakles und seinem Waffengefährten Jolaos gebildet ist, als Sinnbild der palästritischen Freundschaft im Wettkampf (s. »Eros«). Am Körper des Gefäſses, dessen Bestimmung die Aufbewahrung von Schmuck oder von gymnastischem Gerät gewesen zu sein scheint (man hat darin oder daneben einen Spiegel gefunden), ist die Hauptdarstellung, eingefaſst von breiten Borten, oben Palmetten, unten Sphinxe zwischen Phantasieblumen, eine mit dem Grabstichel in die Metallplatte eingegrabene Umriſszeichnung von höchster Schönheit und Charakteristik, welche leider hier und da etwas gelitten hat. Auf der die Deckelfiguren tragenden Platte findet sich die Inschrift: NOVIOS PLAVTIOS MED ROMAI FECID, DINDIA MACOLNIA FILEAI DEDIT, welche nach dem Charakter der (hier nicht wiedergegebenen) Schriftzüge nicht jünger sein kann als etwa 250 v. Chr. Übrigens vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 531 ff. Der Hauptgegenstand der Darstellung ist klar. Amykos, der wilde König der Bebryken an der Küste von Bithynien, hatte die ankommenden Argonauten am Wasserschöpfen bei der Quelle hindern wollen. Er pflegte jeden Fremden zum Faustkampfe herauszufordern, und als Polydeukes für seine Gefährten ihm entgegentrat, wurde der Barbar besiegt und wird jetzt von seinem Überwinder (links) an einen Lorbeerbaum (Schol. Apoll. Rhod. II, 159) festgeschnürt. Die sichtliche Anstrengung des Polydeukes bei diesem Geschäft ist ein anschaulicher Beweis für die Kraft des dickfleischigen Athleten Amykos. Beide Kämpfer sind nackt und haben ihre Unterarme noch mit dem Schlagriemen *(caestus)* umwunden. Neben Amykos liegt sein Gewand und die derben Schnürstiefel stehen am Boden; neben Polydeukes sitzt unter dem Baume am Boden kauernd der die Kleider und den palästrischen Apparat seines Herrn tragende Bursche, welcher anscheinend eingeschlafen ist (ein dem täglichen Leben entnommener Zug). Die zwischen den Schuhen und der Kratze *(strigilis)* liegende Hacke (σκαπάνη) diente dazu, den Boden für den Kampfplatz aufzulockern. Zu dem Sieger schwebt die geflügelte Nike heran

mit Kranz und Bändern (*volans de caelo cum corona et taeniis,* Ennius), gesandt ohne Zweifel von der unter ihr stehenden Athene. Die letztere erscheint hier nicht wie gewöhnlich in kriegerischem Waffenschmuck, sondern voll und fein bekleidet mit vielem Schmuck, einen Goldblätterkranz statt des Helmes auf dem Haupte, die Aegis besternt. Ihr Antlitz ist wenig ideal; sie stützt den Speer in der Linken auf und steht ruhig da, die Rechte auf die Hüfte gestemmt. Aufser diesen unzweifelhaft deutlichen Personen sind alle übrigen problematisch; nur für wenige läfst sich eine annäherungsweise sichere Benennung geben. In dem rechts von Athene sitzenden nackten lorbeerbekränzten Jünglinge hat man Apollon erkennen wollen, für den jedoch diese Haltung zu unbedeutend wäre; eher kann es Jason sein, der den nächsten Platz bei der Hauptbegebenheit verdient. Den kräftigen bärtigen Gefährten, der hinter ihm auf die Lanze sich stützt, hat man Herakles genannt, obwohl er ohne dessen Attribute ist. Dagegen läfst sich der links hinter Polydeukes auf der Felshöhe stehende bärtige Greis mit mächtigen Schulterflügeln, welcher den Ellbogen aufs Knie und das Kinn in die Hand stützend gemütlich zuschaut, zwar nicht als Boreas (oder gar einer seiner jugendlichen Söhne), wohl aber als der Ortsgeist Sosthenes bezeichnen, welcher (nach Joann. Malal. chron. IV, 78 Dind. ἀνδρὸς φοβεροῦ φέροντος τοῖς ὤμοις πτέρυγας ὡς ἀετοῦ) den Argonauten Sieg prophezeite und dafür dort ein Heiligtum erhielt, welches man seit Konstantin d. Gr. in das des Erzengels Michael verwandelte. Der unter diesem auf einer grofsen thönernen Wassertonne sitzende Speerträger wird wegen des Bartes und Haares allgemein für einen Bebryker genommen (Theocr. 22, 77: Βέβρυκες κομόωντες). — Für die übrigen Figuren, die sämtlich zur Haupthandlung nicht in Beziehung stehen, bildet den Mittelpunkt die (rechter Hand) aus dem andeutungsweise gezeichneten Gebirge vermittelst des Löwenmaules herabströmende Quelle, deren Genufs, wie schon angegeben (vgl. Apollon. II, 1 ff.; Theocr. 22, 27 ff.), den Faustkampf veranlafst hatte. Während ein Argonaut neben ihr stehend aus verzierter Schale seinen Durst löscht (eine ähnliche Schale hängt neben dem Brunnen zum Gebrauche der Wanderer), sucht ein andrer die grofse gefüllte Amphora in die Erde fest zu stellen; zwei folgende sind abgesondert und in traulicher Unterhaltung bei dem niedergesetzten Kruge begriffen, wie die Mädchen am Brunnen, ein heroisches Freundschaftspaar. Wegen der Spitzmütze hat man einen derselben Kastor nennen wollen; jedoch ist diese Kennzeichnung hier, wo der Künstler anscheinend absichtlich überhaupt dergleichen Merkmale verschmäht hat, keineswegs zwingend; vgl. z. B. Wieseler, Alte Denkm. I, 212, wo Theseus und Tydeus solche Hüte führen, dagegen Kastor einen Petasos. Bemerkenswert ist auch der Leibgurt des Gefährten, der jenem den Arm um den Hals legt. Oberhalb des hier durch einen Baum angedeuteten Waldes lagert auf dem Berge der jugendliche Berggott, der nach italischer Weise ein Halsband mit Amulett (s. Art.) trägt und in der Hand eine Tänie hält als Zeichen seiner Gunst für die Ankömmlinge und ihren eben erkämpften Sieg. Echt griechisch aber ist die Scene links von der Quelle, wo ein nackter Kämpfer bei dem an einem Baume hängenden Sandsacke (κωρυκός) gymnastische Vorstudien anstellt (s. darüber das Weitere Art. »Gymnastik«) und von dem feisten Silen, dem Genius oder Hüter der Quelle, in neckischer Art parodirt wird. »Der Alte sitzt behaglich da, hat beide Beine lang vor sich hin gestreckt und hält seine beiden geballten Fäuste wie ein Paar Trommelstöcke, um damit auf seinen feisten Wanst loszuschlagen, indem er vergnüglich lachend seitwärts in die Höhe sieht.« Es folgt links noch das Schiff, gröfstenteils hinter den Felsen unsichtbar, dessen Hinterteil mit dem χηνίσκος, an welchem auch ein buntes Band flattert, nach griechischer Sitte dem Strande zugekehrt ist. Auf dem Schiffsverdecke sitzt ein ganz nackter Mann in behaglicher Stellung, Wache haltend und in die Ferne schauend; hinter ihm liegt ein andrer ausgestreckt und schläft; ein dritter ist niedergekniet und beschäftigt, einen Vorratssack aufzubinden, der Lebensmittel enthält. Unterhalb dieser malerischen Gruppe sehen wir zwei andre, die vermittelst der angelehnten Leiter (κλιμακίς, ἀποβάθρα) ausgestiegen sind: der eine trägt in der Rechten ein Wassertönnchen an einem Henkel, im linken Arme einen runden geflochtenen Korb, der Leintücher zum Abtrocknen enthalten mag; der andre sitzt auf untergebreiteter Chlamys, mit dem Schwerte umgürtet, auf der Erde und scheint sich die Schuhe auszuziehen, um zu baden. (Die Zeichnung ist hier beschädigt; ob quer über seinen Leib ein Ruder oder ein Speer liegt, ist streitig.) — Wir sehen also auf der Vorderseite das Ergebnis ernsten Kampfes, auf der Kehrseite die Vorübung dazu, rechts und links idyllische Ruhe in schöner Verteilung.

Dieselbe Scene nach dem Faustkampfe in der Umgebung tanzender Satyrn und Mainaden findet sich auf einer Vase, Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 153. 154; die beiden Gegner allein mit der Göttin Losna (Luna) auf einem etruskischen Spiegel; Wieseler, Alte Denkm. I, 310. [Bm]

Dirke. Die Sage von den boiotischen Dioskuren Amphion und Zethos, dem Leierspieler und dem athletisch derben Hirten, welche ihrer Mutter unbekannt (wie auch andre Zwillinge der Sage) aufwachsen und im Begriffe sind, diese selbst auf scheufsliche Weise zu Tode zu martern, bis ihnen plötzlich wie dem Oidipus, aber zum Heile, die Blindheit



502 Die Schleifung der Dirke. (Zu Seite 457.)

genommen wird, und im letztmöglichen Moment die Rache gegen die böse Verfolgerin sich wendet — ein solche Märchenbildung aus einzeln abgerissenen Zügen zum kunstvollen Drama gestaltet zu haben, ist das Werk des Euripides. Nach diesem Stücke war Zeus der Antiope in Gestalt eines Satyrs genaht; sie gebar darauf den derben Zethos und den milden Leierspieler Amphion. Ausgesetzt wie Romulus und Remus wachsen diese unter Hirten auf, indes ihre Mutter von Dirke, der bösen Gemahlin des freundlichen Lykos, unbarmherzig gequält wird. Antiope entflieht endlich und kommt zu den ihr unbekannten Söhnen. Nun wird auch Dirke bei Gelegenheit der wilden Dionysosfeier in denselben Wald geführt; sie findet die entflohene Antiope und will sie durch die beiden Jünglinge an einen Stier fesseln und zu Tode schleifen lassen. Da verrät der alte Hirt den Zwillingen das Geheimnis ihrer Abkunft, und die Wut derselben richtet sich nun gegen Dirke. Diese wird an den Stier gefesselt und zu Tode gemartert, durch die Gnade des Dionysos aber in eine Quelle bei Theben verwandelt. Diese Dichtung wirkte, so viel wir wissen, allein bestimmend auf die zahlreichen Werke der Kunst, welche die Bestrafung der Dirke vorstellen: plastische Rundwerke, Reliefs etruskischer Sarkophage, Münzen, geschnittene Steine, Wandgemälde. Sie finden sich aufgezählt, teilweise abgebildet und erläutert Arch. Ztg. 1852 S. 502 ff., 1853 S. 65 ff., 1878 S. 43, 54. Im Mittelpunkte dieser Denkmäler steht natürlich die grofse Gruppe des sog. »farnesischen Stiers«, über welche Art. »Apollonios« S. 108 mit Abb. 113 gehandelt ist. Selbstverständlich stehen alle späteren Darstellungen unter dem Einflufs dieses Vorbildes und bieten meistens, wie die etruskischen Aschenkisten, die Münzen und sonstigen Arbeiten der Kleinkunst nur mehr oder weniger geschickte Abbreviaturen desselben, oder sie würden auf ein Säulenrelief (vgl. Art. »Baukunst« S. 282) im Tempel der Apollonis zu Kyzikos zurückzuführen sein, welches nur aus dem Epigramm der Anthologie III, 7 bekannt ist. Dafs aber auch wenigstens e i n bedeutendes Gemälde den Vorgang behandelte und zwar so, dafs Dirke schon eine Strecke weit vom Stiere fortgeschleift ist, während die Brüder mit dem zu Hilfe eilenden Lykos, Dirkes Gemahl, zu thun haben, wird bei der Vergleichung von fünf Wandgemälden und einem apulischen Vasenbilde aufser Zweifel gesetzt. Wir geben den Umrifs des Berliner Vasenbildes, des einzigen seiner Art, nach Arch. Ztg. 1878 Taf. 7. (Abb. 502.) Zur Linken des Gemäldes wird Dirke, durch den (kaum noch sichtbaren) Strick an die Hörner des Stieres befestigt, auf dem Boden dahin geschleift, ein vollständig erschlaffter Körper. In der wilden Jagd über Stock und Stein hat ein abgerissener Zweig sich in ihr Haar verwickelt, gleichsam eine Illustration zu den zufällig aufbewahrten Versfragmenten (frag. 222 Nauck): εἰ δέ που τύχοι | πέριξ ἑλίξας εἵλκε . . . ὁμοῦ λαβὼν | γυναῖκα πέτραν δρῦν μεταλλάσσων ἀεί; denn soeben springt auch das wütende Tier mit einem Quersatze über das Weib selbst hin. Scheinbar in dichteste Nähe gedrängt sehen wir rechts Amphion und Zethos nicht unthätig als Beobachter des grausen Schauspiels, sondern eben beschäftigt, den Gemahl der Unglücklichen unschädlich zu machen. Lykos nämlich ist in königlicher Festtracht herbeigeeilt, aber von den Brüdern erfafst und auf die Knie niedergeworfen; schon hat der eine das Schwert erhoben, ihm den Todesstreich zu versetzen, wobei Antiope halb erschreckt, halb mitleidig sich abwendet, in Mitgefühl und Schauder die Hand an den Mund legend. Da erscheint der deus ex machina: Hermes, kenntlich am Heroldstabe, schwebt in Halbfigur oben und löst den Knoten, ganz wie nach Euripides bei Hygin. fab. 8 erzählt wird: *Lycum cum occidere vellent, vetuit eos Mercurius et simul jussit Lycum concedere regnum Amphioni.* — Der rohgezogene Bogen, welcher in der andeutenden Art der Vasenbilder die untere Gruppe umrahmt, würde für uns unverständlich sein, wenn nicht auf verwandten Gemälden aus Pompeji und Herculaneum ein natürliches Felsenthor dargestellt wäre, durch welches der Stier davonstürmt. Diese Besonderheit mufs im Mythus oder in der Tragödie eine Rolle gespielt haben; nur vermutungsweise können wir die Angabe des Pausanias dafür heranziehen, nach welchem bei Eleutherä an der attisch-böotischen Grenze eine Höhle war (σπήλαιον οὐ μέγα I, 38, 9), wo Antiope nach der Geburt die Zwillinge aussetzte und der Hirt sie fand und in einem kalten Quell zuerst badete. Da nun auch ein Quellhaupt auf jenen Gemälden sich wiederfindet, so gewinnt die Vermutung von der genaueren Schilderung einer bestimmten Örtlichkeit in der Tragödie und ihrer Wiedergabe in dem Bilde an Wahrscheinlichkeit.

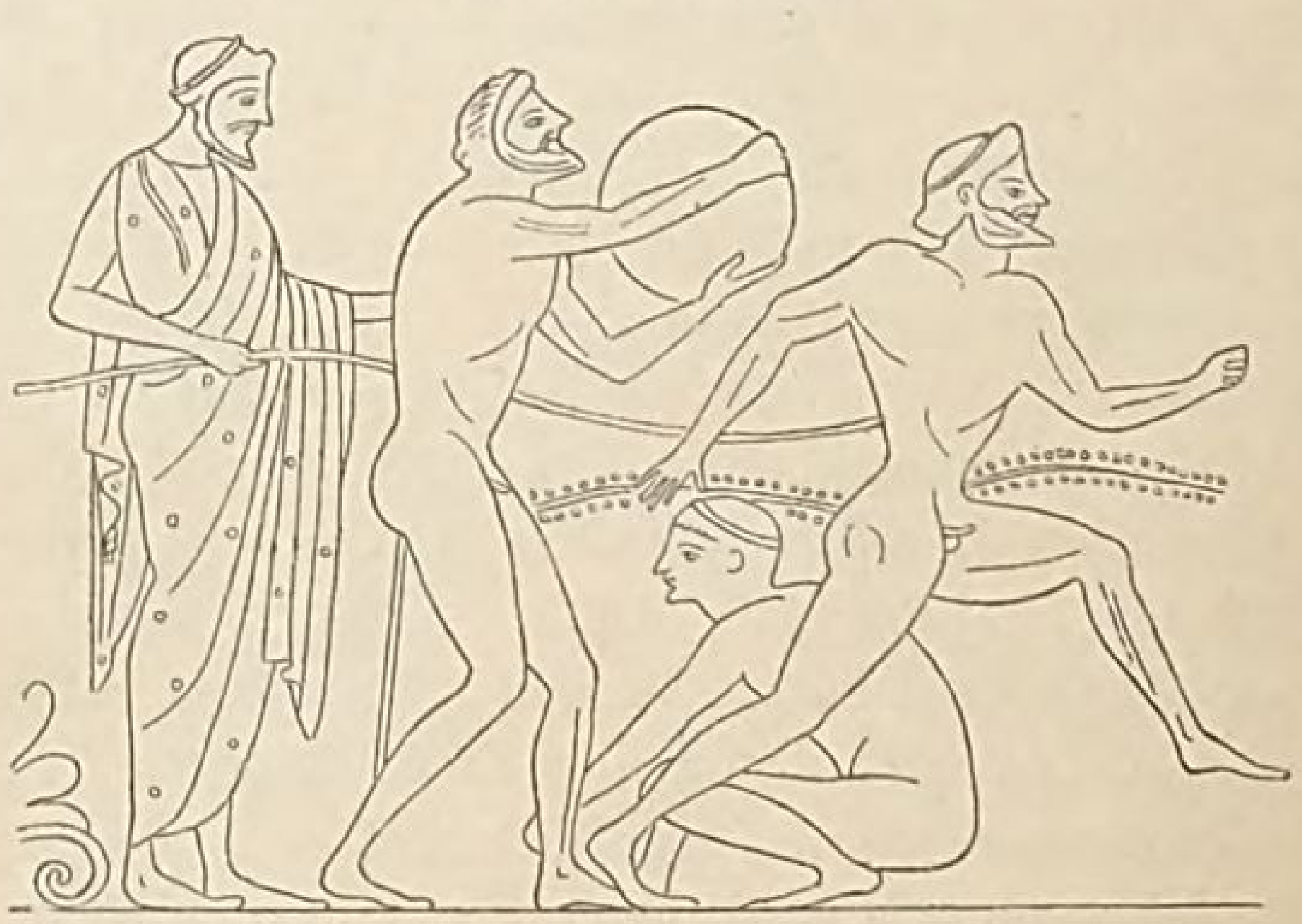
Der von Euripides erfundene und auf seine Art in einem sophistischen Dialog ausgebeutete Gegensatz des rohen und praktischen Hirten Z e t h o s und des feinen kunstliebenden A m p h i o n (Natur und Bildung), welcher berühmt wurde und auch bei Horat. Epist. I, 18, 40 angedeutet ist, findet sich in einfachen Figuren gemalt mehrmals in Pompeji (Mus. Borb. XI, 23), als Relief im Palast Spada (Braun, Zwölf Basreliefs Taf. 3). Ein berühmtes Relief, worin man früher nach Inschrift die Wiedererkennung der Mutter durch die Söhne sah, wird unter »Orpheus« besprochen. — Wie Dirke ursprünglich keine Frevlerin, sondern als Dienerin des Dionysos, an den diesem Gotte heiligen Stier gefesselt (den im Wintersturm tosenden Giefsbach des Gebirges), zur Quelle und zur erhabenen Heroine für

Theben wird, hat Bötticher im Berliner Winckelmannsprogramm von 1864 nachgewiesen. Diese Quellnymphe mit der strömenden Urne, schlafend und von einer Schlange umwunden, wird erkannt in einem Sarkophagrelief mit der Zerreifsung des Pentheus, Millin G. M. 53, 235. [Bm]

Diskuswerfen. Der Wurf mit der δίσκος genannten Scheibe (δισκοβολία) war eine der wichtigsten und beliebtesten Übungen, welche in die frühesten Zeiten der griechischen Gymnastik zurückgeht. Bereits bei Homer finden wir die Wurfscheibe im Gebrauch der Jünglinge, sowohl zur Unterhaltung als im gymnastischen Agon (bei den Myrmidonen, Il. II, 772; den Freiern der Penelope, Od. IV, 626; den Phäaken VIII, 186), und zwar in doppelter Form: als δίσκος und als σόλος. Mit Sicherheit können wir den Unterschied zwischen diesen beiden Arten nicht mehr bestimmen; die Alten selbst geben bereits zweierlei Erklärungen: die eine, wonach der Diskos platt und auch der Solos kugelförmig gewesen sei, hat wenig Wahrscheinlichkeit; die andre, wonach der Diskos von Stein, der Solos aber von rohgegossenem Eisen war, ist aus Homer selbst geschöpft (Il. XXIII, 826: σόλος αὐτοχόωνος). Es kam darauf an, die Scheibe am weitesten zu schleudern; die Stelle, wo sie niederfiel, wurde durch ein Zeichen markiert, und derjenige, dessen Zeichen am weitesten von der Wurfstelle entfernt war, war Sieger. In der historischen Zeit scheint der Solos aufser Gebrauch gekommen und der Diskos allein in Anwendung geblieben zu sein. Derselbe war eine linsenförmige, in der Regel wohl metallene Scheibe, deren Umfang von der Altersstufe abhing, für welche die Übung berechnet war; wenigstens erwähnt Paus. VI, 19, 3 drei Gröfsen des Diskos: für Knaben, Epheben und Männer. Die Disken für die Männer scheinen, nach den Abbildungen zu schliefsen, ungefähr 30 cm im Durchmesser gehabt zu haben; der im Berliner Museum aufbewahrte Bronzediskus hat nur 20 cm Durchmesser. Vor dem Wurf hielt man den Diskus in der linken Hand, wie das die im Vatican befindliche Statue des sog. stehenden Diskobolos zeigt (Abb. 503, nach einer Photographie); der hier dargestellte Ephebe scheint mit dem Blick die Entfernung zu messen, für welche er seinen Wurf zu berechnen hat. Dann wird die Scheibe aus der linken in die rechte Hand gelegt und zum Schwung nach vorn erhoben, wie dies das Vasenbild Abb. 504 (nach Ann. Inst. XVIII tav. d'agg. L) zeigt; und nun erfolgt der eigentliche Wurf in der Weise, dafs der ausholende rechte Arm, nach hinten geschwungen, unter Drehung des ganzen Körpers und Zurückwendung des Kopfes mehr als einen Halbkreis beschreibt und, indem er ebenso wieder nach vorn zurückkehrt, unter heftigem Vorschwung und plötzlicher Aufrichtung des vorher zusammengezogenen



503 Diskuswerfer.



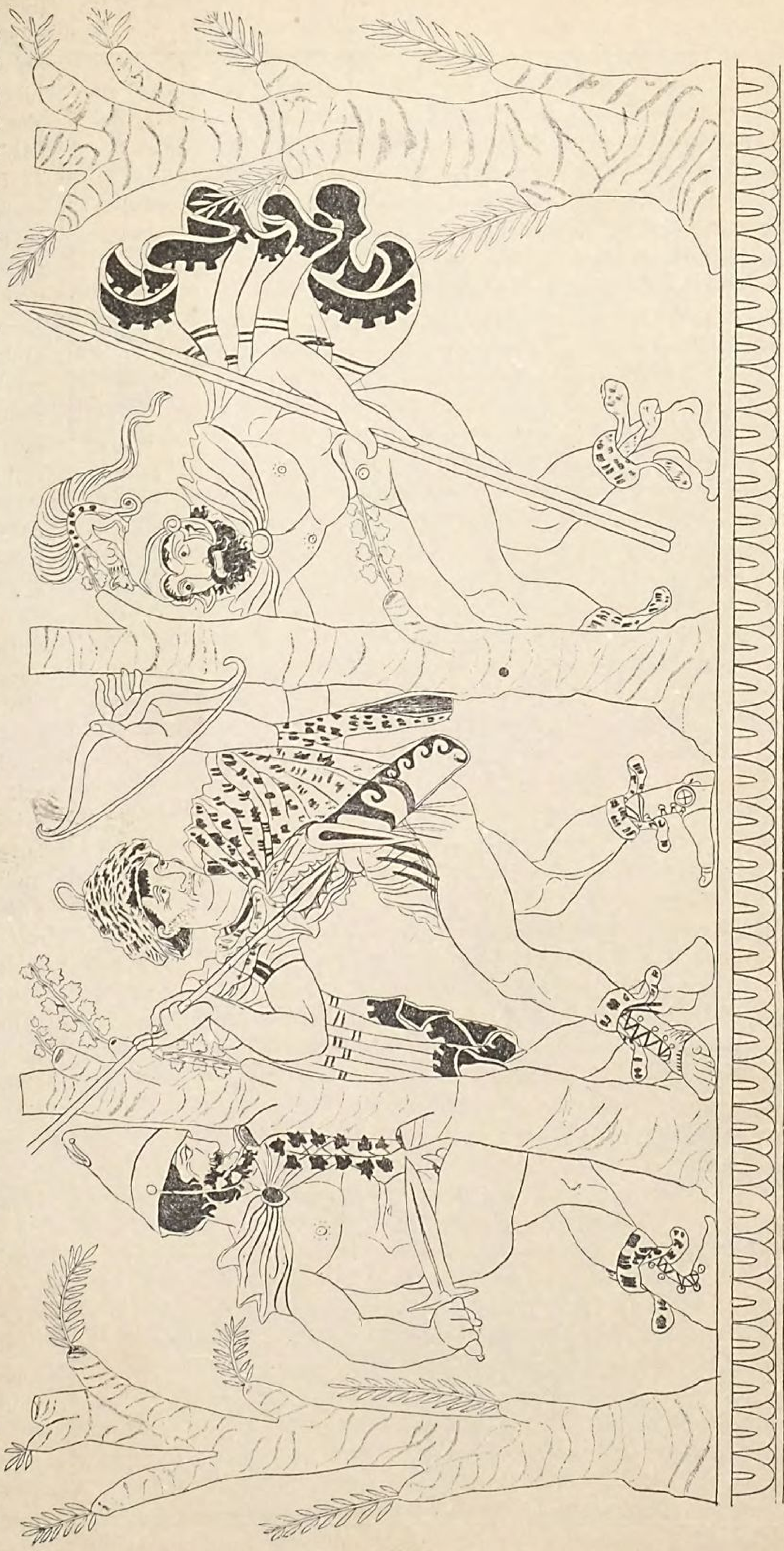
504 Dasselbe.

Körpers den Diskus fortfliegen läfst. Im Höhepunkt dieser letzten Anstrengung war der berühmte Diskobol des Myron dargestellt, auf dessen bei Lucian gegebene Beschreibung und noch erhaltene Nachbildungen unter »Myron« eingegangen werden wird. Nach Philostr. Imagg. I, 24 stand der Diskuswerfer

auf einer kleinen Erhöhung (βαλβίς), von der jedoch in unsern Darstellungen dieser Übung nichts zu bemerken ist. Der weiteste Wurf war der beste; als höchste Leistung galt die des Phayllos, der die Scheibe 95 Fufs weit geworfen haben sollte (Schol. Arist. Ach. 215). Über die Stellung, welche der Diskuswurf im Pentathlon einnahm, ist der Art. »Fünfkampf« zu vergleichen, wo auch der Berliner Diskus abgebildet und besprochen wird.

Vgl. Krause, Gymnastik u. Agonistik der Hellenen S. 442 ff.; Grasberger, Erziehung u. Unterricht I, 321. [Bl]

Dolon. Von der bekannten Episode des zehnten Buches der Ilias, der Begegnung des Odysseus und Diomedes mit dem troischen Kundschafter Dolon, hat Schreiber in Ann. Inst. 1875 S. 299—325 gehandelt und 13 Denkmäler kritisch zusammengestellt, welche der jüngeren Periode der Vasenmalerei und der späten Kleinkunst angehören. Zu bemerken ist, dafs die Künstler, wie gewöhnlich, sich auch hier durch die speziellen Angaben Homers über die Tracht seiner Helden nicht haben binden lassen. Nach K 255 ff., 334 ff. sollte nämlich Odysseus Bogen, Köcher und Schwert tragen, dazu eine Mütze aus Leder; gewöhnlich hat er aber nur eine Lanze oder ein Schwert; auch einen Helm oder einen Petasos. Die Sturmhaube des Diomedes ist auch zuweilen in den Petasos verwandelt; statt des unbehilflichen Schildes hat er mehrmals den kurzen Mantel um den Arm gewickelt, als ἐφαπτίς (Müller, Archäol. 337, 6), was für ihn in der Kunst später charakteristisch wurde. Dolon endlich hat auf einer Vase das Wolfsfell auch über den Kopf gezogen, während ihm der Dichter noch eine Kappe aus Marderfell gibt; auf einer andern gar



505 Dolon, der troische Kundschafter. (Zu Seite 460.)



506 Dolon, Odysseus und Diomedes. (Zu Seite 461.)

den Helm, woneben der Maler Euphronios noch den Schwanz eines wie ein Trikot angezogenen Fuchspelzes witzig gestaltet hat; s. Abbildung bei Overbeck, Her. Gal. 17, 2. Für die richtige Beurteilung des hier (Abb. 505) nach Bullet. arch. napolet. I, 7 wiedergegebenen Bildes eines grofsen apulischen Kraters ist nötig zu erinnern, dafs aufser in der Euripideischen Tragödie Rhesos, Dolon und sein Geschick auch in einer Komödie des Eubulos behandelt war und selbst in des Attius Stück Nyctegresia überging. Die groteske Darstellungsart dieses Gemäldes und die komödienhafte Haltung der Figuren legt auch ohne Kenntnis des Gegenstandes selbst schon die Vermutung nahe, dafs hier nicht nach dem Epos, sondern nach der Bühne geschildert werde. Wir sehen zwischen vier Baumstümpfen, von denen die mittleren wohl die K 466 erwähnten Tamarisken vorstellen mögen, in der Mitte den über dem Untergewande mit dem Fell eines gefleckten Tieres (nicht Wolfspelz) behangenen Dolon, mit ähnlicher Kopfbedeckung, in Stiefeln, welche die Fufszehen freilassen, bewaffnet mit Lanze, Bogen und Köcher. Zur Linken Odysseus mit der Spitzmütze, unbekleidet bis auf die Chlamys, welche er (wie sonst Diomedes) um den linken Arm gewickelt hat, in der Rechten das Schwert. Auf der andern Seite Diomedes, ebenso nur in flatternder Chlamys und in Jagdstiefeln (ἐνδρομίδες) von Fell, in der Linken zwei Speere, dabei auf dem Kopfe einen grofsen Helm, von dem ein Wolf herabschaut. Beide Helden sind bärtig, der Phrygier schlecht rasiert und kürzer geschoren. Alle drei drücken die Bewegung des Schleichens in einem, wie es scheint, rhythmischen, tanzartigen Schreiten nach rechts und links aus, wobei der ganze Körper mitgestikuliert. Der Moment ist sehr prägnant gewählt. Dolon hat soeben beim Umwenden um den Baum Diomedes erblickt, der ihn just am Gewande erfafst, und erhebt den Speer zum Stofse; zu gleicher Zeit aber steht Odysseus von der andern

Seite im Begriff, ihn am Kragen zu packen und mit dem Schwert zu durchstofsen. — Für eine Scene sicilischer Mimik würde der Inhalt geeignet sein. (Das Gefäfs wird neuerdings wegen der Seltsamkeit der Vorstellung verdächtigt von Klein, Euphronios S. 63.)

Mit Übergehung einiger Gemmen, unter denen die des Cabinet Blacas (bei Overbeck Her. Gal. 16, 19) die Scene am getreuesten nach Homers Erzählung wiedergibt — Dolon auf den Knieen Odysseus anflehend, während der Tydide hinter ihm schon das Schwert zückt — und wohlverdienten Ruf der Schönheit geniefst, können wir es uns nicht versagen, auch eine Federzeichnung aus der ambrosianischen Handschrift der Ilias hier (Abb. 506) wiederzugeben, welche zuerst in Ann. Inst. 1875 tav. R 2 völlig getreu abgebildet ist. Die Handschrift selbst gehört ins 4. bis 5. Jahrhundert, ebenso die Miniaturen; jedoch die den letzteren beigefügten Inschriften werden als Zugabe aus dem 9. Jahrhundert angesehen. Man liest: ὁ Νέστωρ συμβουλεύει τοῖς Ἕλλησι ἀποστεῖλαι τὸν Ὀδυσσέα καὶ τὸν Διομήδ(ε)α, πρὸς τὸ κατασκοπεῦσαι τὴν Τροίαν; die Überschrift gibt also vom Inhalte des ganzen Buches nur den Anfang an und steht mit dem Bilde nicht in näherem Zusammenhange. In dem letzteren selbst ist zunächst von Interesse die personifizierte Nacht (Νυξ) mit grofsen Flügeln, wozu vgl. Eur. Orest. 174: πότνια νύξ, μόλε κατάπτερος; Verg. Aen. VI, 867; Hor. Sat. II, 1, 58. Ferner die unmittelbare Vereinigung beider Scenen, der Gefangennahme und der Enthauptung des Dolon, das modern römische Kostüm des Diomedes neben der traditionellen Bekleidung des Odysseus und dem Wolfspelze des Dolon, aus Homer, mit Weglassung jedoch der Kopfbedeckung durch eine Kappe aus Marderfell. Am auffallendsten jedoch ist die Vertauschung der Rollen beider Helden: anstatt des Diomedes ist es Odysseus, welcher Dolon niederhaut; eine Wendung, die allerdings schon in dem früher betrachteten Vasenbilde sich zeigt. Hier hat aber gar Odysseus den Schutzflehenden der ersten Scene in der zweiten auf wahrhaft kannibalische Weise verstümmelt, worüber nach der Ansicht Schreibers a. a. O. Freund Diomedes, der sich des Wehrlosen annehmen wollte, so empört ist, dafs er gegen Odysseus das Schwert ziehen will. Es mufs dahingestellt bleiben, von wo diese Erfindung ausgegangen ist; sollte vielleicht gar Nationalhafs gegen den »treulosen Griechen« Odysseus darin stecken von Seiten eines Römers, der in dem als römischen Legionar gekleideten Diomedes seinen Landsmann sah? (Diomedes in Italien als Heros und Stadtgründer verehrt, s. Preller, Röm. Myth. S. 663, A. 2.) Mit Recht macht auch Schreiber darauf aufmerksam, dafs das den abgehauenen Gliedern entströmende Blut auf klassischen Denkmälern nicht mit der widerlichen Naturtreue wie hier gemalt ist. [Bm]

Titus Flavius **Domitianus**, römischer Kaiser, Sohn des Vespasianus und der Domitilla, der um 10 Jahre jüngere Bruder des Titus, regiert von 81 bis 18. September 96. Das hier abgebildete Silbermedaillon aus dem Jahre 85 trägt den Kopf des Kaisers mit dem Medusenhaupt über der Brust, wie es sich übrigens auch schon an Porträts des Nero findet, eine Darstellung, auf die Martial XIV, 79 anspielt *(dic mihi virgo ferox, cum sit tibi cassis et hasta, quare non habeas aegida? Caesar habet).* Die Kehrseite bildet Roma, in Haltung und mit den Attributen der thronenden Minerva, mit Viktoria und Scepter, ähnlich der Athene-Nikephoros der Lysimachosmünzen. Der Schild zu ihrer Linken wird gestützt durch einen gefangenen Germanen, der auf



507



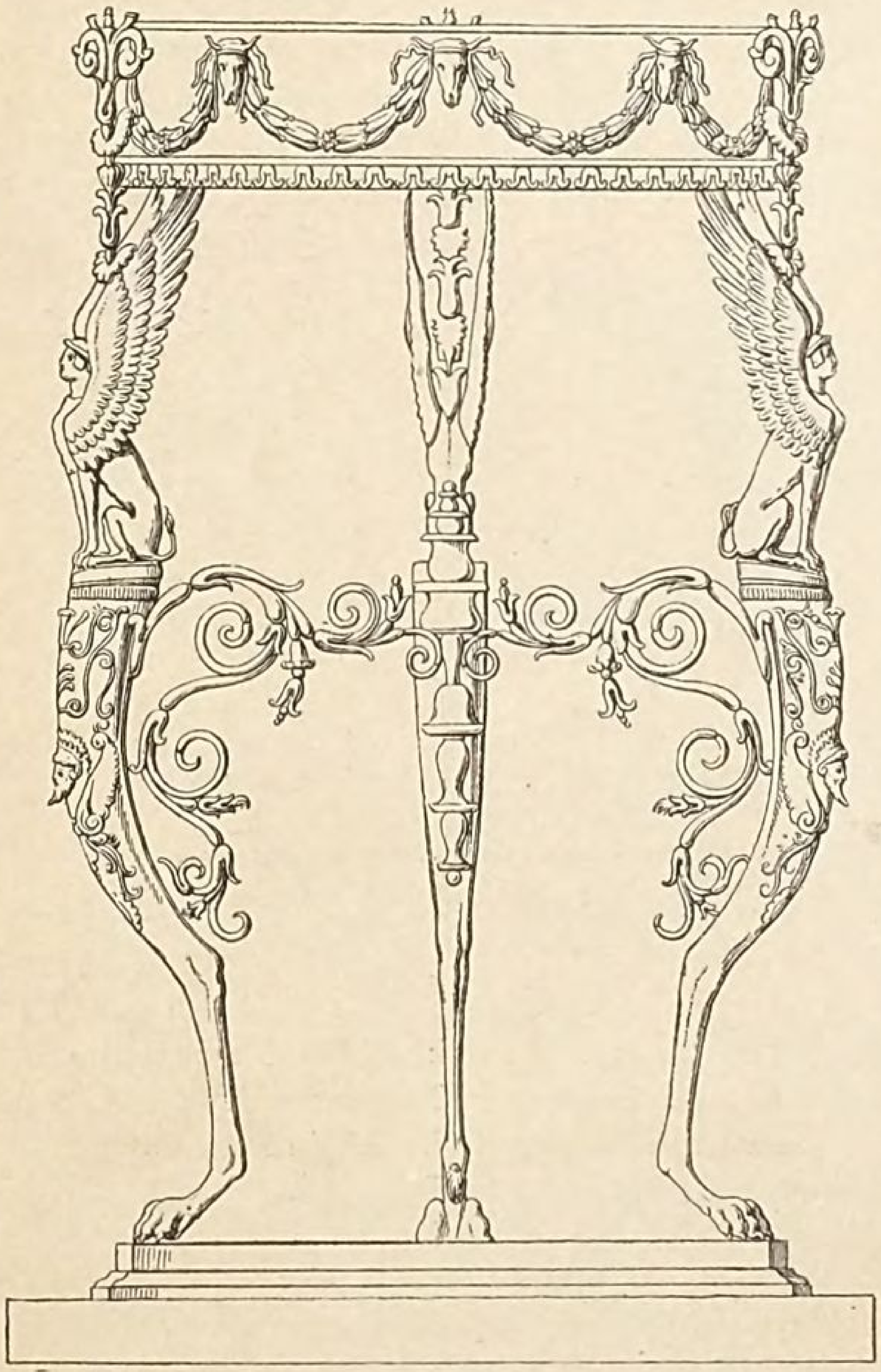
508

einer Prora sitzt, ein Hinweis auf Domitians im Jahre 85 unternommenen Feldzug wider die Katten, bei dem auch die römische Rheinflotte mitgewirkt hatte (Abb. 507; Cohen I, 388 N. 4 pl. XVIII; Fröhner, Les médaillons de l'empire romain p. 19).

Domitia Longina, die Tochter des Cn. Domitius Corbulo und Nichte der an Caligula verheirateten Caesonia, Gemahlin des Domitian. Goldmünze mit der Umschrift: *Domitia Aug*usta *imp*eratoris *Domitiani Aug*usti *Germ*anici (Abb. 508; Cohen I, 459 N. 5 pl. XVIII), deren Kehrseite mit dem Pfau als Symbol der Juno und der Umschrift *Concordia Augusto*rum auf die Wiederaussöhnung der Kaiserin mit Domitian (Sueton. Domit. 3) zu beziehen ist. [W]

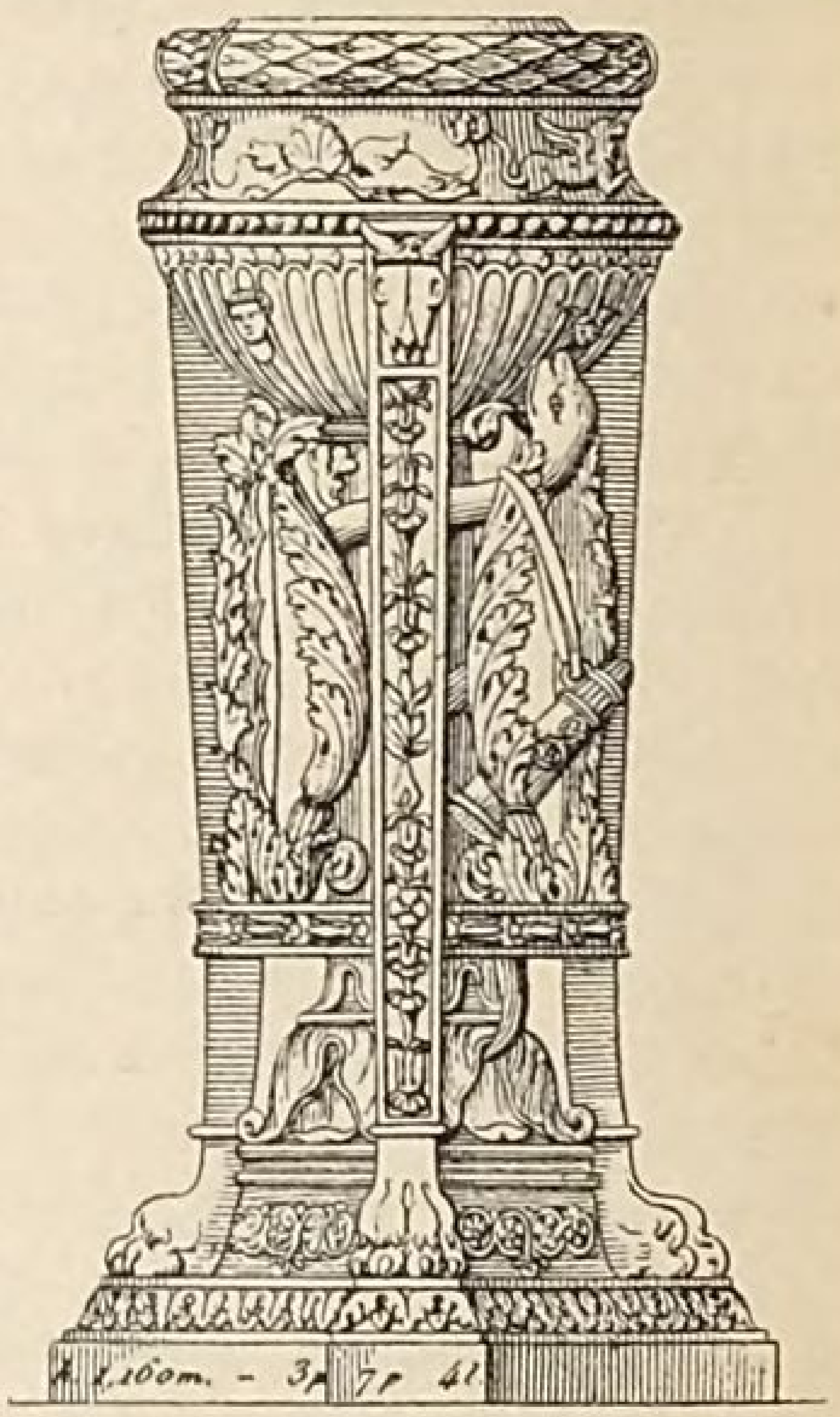
Dreifufs und **Dreifufsraub.** Bei Homer und überall später sind Dreifüfse zunächst die auch uns bekannten dreibeinigen Küchengeräte von Erz; doch werden sie auch daneben als Ehrengeschenke und Kampfpreise gegeben oder den Göttern als Weihgaben dargebracht, und dienen dann als Zierrat und zum Schmuck des Hauses wie des Tempels. Sehr gewöhnlich war der Gebrauch einfacher Dreifüfse beim Kochen, zum Einhängen von Kesseln,

unter denen man Feuer anmachte; vgl. den τρίπους ἐμπυριβήτης bei Athen. II, 37 F. und ebdas. die Stelle aus Aeschylos. Einen solchen sehen wir z. B. auf einem die Zauberkünste der Medea` vorstellenden Vasenbilde (abgeb. in »Medeia«); einen andern in den herculanischen Wandgemälden mit Scenen des Marktlebens, bei Jahn, Abhandl. der Sächs. Ges. d. Wiss. XII Taf. III, 1. Andere Dreifüſse (τρίποδες ἄπυροι) dienten als Gestelle für Mischkrüge und sonstige Gefäſse. Die etruskischen, in Sammlungen



509 Dreifuſstisch.

sich häufig findenden Dreifüſse, die sich von den griechischen durch das Fehlen der Henkel und durch die auswärts gestellten Beine, welche bei den griechischen senkrecht oder einwärts zu stehen pflegen, unterscheiden, haben wesentlich als Kohlenbecken gedient: das an dem Dreifuſs angebrachte Becken wurde mit einem Rost überdeckt, auf welchen das zu erwärmende Gefäſs gestellt wurde (s. Friederichs, Berlins ant. Bildw. II, 191). — Bei manchen unter den uns erhaltenen Dreifüſsen, namentlich den römischen, läſst sich allerdings nicht mit Bestimmtheit erkennen, ob sie zu profanen oder sakralen Zwecken gedient haben; doch wurde im römischen Hause der Dreifuſs vielfach als Träger von Hausgerät verwandt, indem bald Kessel oder flache Becken darin eingesetzt waren, bald eine Platte darauf gelegt wurde, wodurch derselbe zu einer Art Tisch wurde, wie denn überhaupt mit drei Füſsen versehene Tische öfters vorkommen (vgl. »Tisch«). Unter den in Pompeji und Herculaneum gefundenen Bronzedreifüſsen sind auſserordentlich elegante Arbeiten; das schönste Exemplar ist der hier (Abb. 509, nach Mus. Borb. IX, 13) abgebildete mit seinem reichen bildnerischen Schmuck von geflügelten Sphinxen, Köpfen, Arabesken u. s. w. Manche römische Dreifüſse sind in der Weise konstruiert, daſs die durch Charniere verbundenen Füſse bald weiter bald enger gestellt, also die darauf gelegte Platte je nachdem hoch oder niedrig gemacht werden kann, auch das ganze Gestell sich vollständig zusammenlegen läſst. [Bl]



510 Dreifuſs.

Von dem Ziergerät der Tischdreifüſse (τράπεζαι τρίποδες, *mensae delphicae*), welche in den Tempeln zu Speiseopfern, als Träger heiliger Geräte und als Brandopferaltäre für Räucherwerk, in den Häusern aber als Speise- und Schenktische dienten, geben wir (Abb. 510) noch ein schönes in Ostia gefundenes, jetzt im Vatican befindliches Marmorexemplar von 1,16 m Höhe, nach Clarac pl. 121, 50. Auf dreieckiger reichverzierter Basis erheben sich die drei unten in Löwenklauen auslaufenden Träger, welche oben mit Stierschädeln (den Resten und Zeichen dargebrachter Opfer) gestützt sind; dazwischen winden sich Akanthusblätter in Leierform gegeneinander hinauf. Um die Mittelsäule, welche den Kessel stützt, wie dies bei Marmordreifüſsen regelmäſsig geschieht, schlingt sich der Drache Python; daneben hängt der Köcher. Der Kesselbauch ist mit Gorgonenhäuptern geschmückt, gerade wie in der Beschreibung des pythischen Adyton Eur. Jon. 223 ἀμφὶ δὲ Γοργόνες; um den Rand ziehen sich abwechselnd je zwei Greife mit einem Feuerbecken und Delphine mit einer Muschel. Den obern Abschluſs bildet ein dickgewundener Kranz aus Lorbeerblättern. — Dreifüſse als Weihgeschenke waren zu allen Zeiten üblich und wurden meist aus edlen Metallen gefertigt, aus Silber oder Gold (wovon Beispiele durch die ganze Geschichte gehen), mindestens

aber waren die ehernen kunstreich verziert. Schon Hephaistos schmiedet bei Homer Σ 373 ff. solche Dreifüfse als Prunkgeräte für das Haus und für Opferfeierlichkeiten. Aufser dem Apollon, bei welchem sie vielleicht ein Symbol des wärmeverleihenden Sonnengottes sein sollten, errichtete man sie auch dem Dionysos, besonders in Athen zur Feier der musischen Theatersiege. Bekanntlich entstand dort infolge dieser Sitte neben dem grofsen Theater eine ganze Tripodenstrafse; vgl. »Athen« S. 188. 189 und »Lysikratesdenkmal«. Da die Formen und Verhältnisse der ganzen Gattung bei diesen dem praktischen Gebrauche entzogenen Ziergeräten natürlich durch künstlerische Rücksichten bestimmt und willkürlich abgeändert wurden, so zeigen dieselben eine grofse Mannigfaltigkeit. Daher ist es höchst schwierig, selbst aus der grofsen Zahl erhaltener Denkmäler (Reliefs, Vasenbilder, Münzen) Form und Bestandteile desjenigen Dreifufses zu bestimmen, welcher als Mustertypus allen übrigen zu Grunde liegen sollte, nämlich des heiligen Orakeldreifufses des Apollon in Delphi. Nach den Untersuchungen der früheren Gelehrten kommt Wieseler in Abhandl. Göttinger Ges. Wissensch. 1870 S. 221 ff. (woselbst auf der Tafel auch 55 Formen zusammengestellt sind) in ausführlicher Darlegung zu dem Ergebnis, dafs die genaue Form des pythischen Dreifufses, der stets in tiefes Geheimnis gehüllt war, durch dunkle Notizen später Grammatiker nicht sicher zu stellen und auch auf Bildwerken nicht nachzuweisen ist. Die gewöhnlich genannten Bestandteile des Gerätes, der Kessel (λέβης) mit einem flachen oder gewölbten Deckel (ὅλμος, lat. *cortina*) und die grofsen Henkelringe oder Öhre zum Anfassen und Aufheben (ὦτα, τρίπους ὠτώεις Hom.) sehen wir aber deutlich z. B. an dem geflügelten Dreifufse, auf welchem Apollon schwebt, oben S. 102 Abb. 108. Vgl. Homer Σ 378 ff. und Genaueres über die Technik bei Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia S. 12—18, der u. a. nachweist, dafs in älterer Zeit (wenigstens bis Olymp. 80) nur zwei Henkel vorkommen (so z. B. auch auf der Françoisvase Art. »Thetis«; Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 126), während später drei Henkel die Regel bilden. — Der seltsame Mythus vom Dreifufsraube des Herakles und dem Kampfe des letzteren mit Apollon spielt in den Kunstdarstellungen der älteren Zeit eine weit bedeutendere Rolle als nach litterarischen Quellen zu vermuten wäre. Die bei Apollod. II, 6, 2, 4 und Paus. X, 13, 4 gegebene Motivierung von Herakles' Gewaltthat, weil nämlich die Pythia ihm nicht habe weissagen wollen, reicht natürlich zur Erklärung nicht aus (vgl. Welcker, Griech. Götterl. II, 778f.); und man scheint mit Recht darin die Spur einer uralten Eifersucht der Verehrer beider, ihrer ursprünglichen Natur nach verwandten Götter und deren versöhnliche Ausgleichung durch Herakles willige Unterwerfung unter die apollinische Bufse (nach delphischer Priesterdichtung) zu erblicken. Wir finden deswegen auch mehrfach beide Gottheiten in friedlichem Zusammensein bei dem Dreifufse dargestellt; aber der Akt des Raubes selbst ist bei weitem häufiger, insbesondere auf archaischen Denkmälern. Zu diesen kann zwar das hiernächst gegebene Bild (Abb. 511, nach Becker Augusteum I, 5), einer in Dresden befindlichen dreiseitigen Marmorbasis (Kandelaberfufs?), nicht gerechnet werden, da die Skulptur eine spätere, ab-



511 Dreifufsraub.

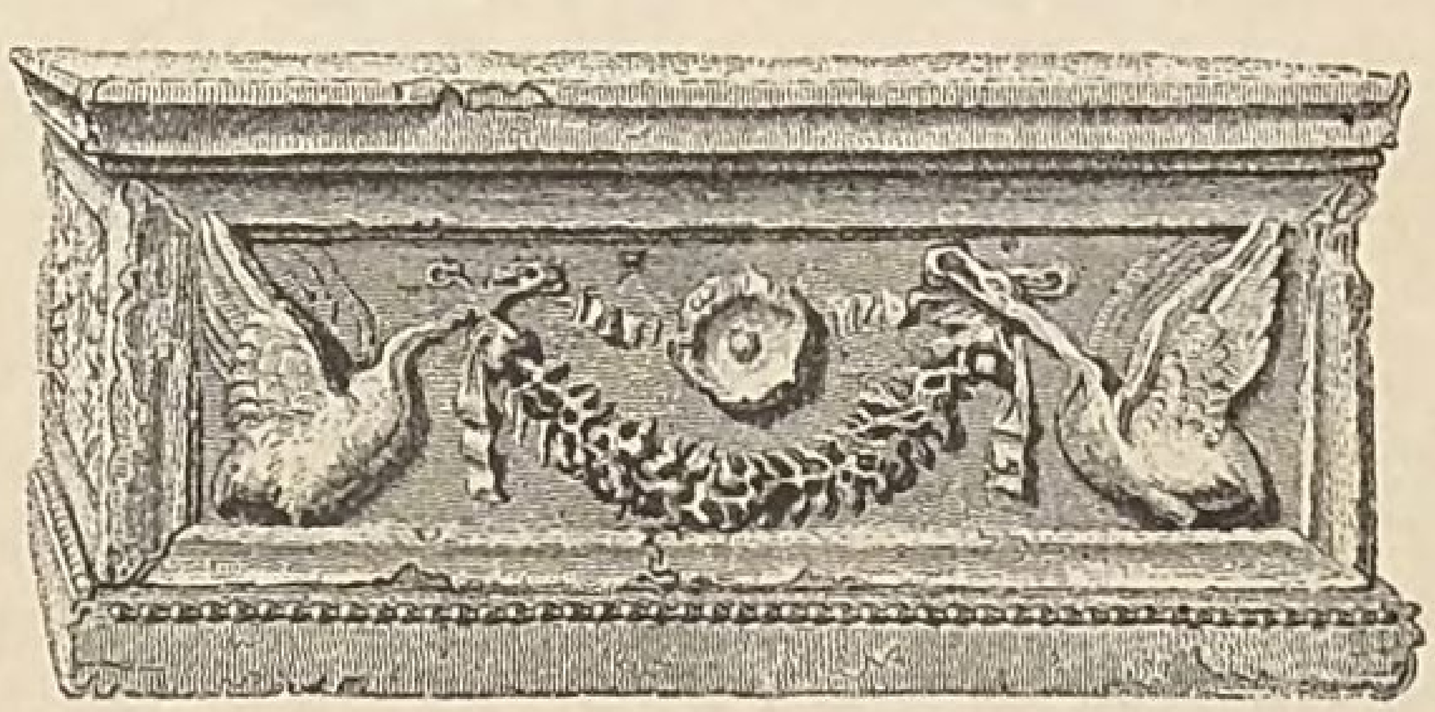
sichtlich altertümelnde Manier verrät, aber gewifs ist deswegen Haltung und Bildung der Figuren alten Vorbildern entnommen. Die Scene ist an dem mit Tänien überhangenen Omphalos in Delphi, wo Herakles soeben den Dreifufs auf den Rücken geladen hat, als Apollon, lorbeerbekränzt und mit langen gedrehten Locken, die steif herabhängende Chlamys über den Armen, in der Linken den Bogen, herbeieilt und in den Ring eingreift, worauf Herakles, im Löwenfell und mit Köcher und Bogen, sofort die Keule erhebt. Von den beiden andern Seiten der Basis deutet wenigstens die eine den glücklichen Ausgang des Streites an, indem Priester und Priesterin beschäftigt sind, den wiederaufgerichteten Dreifufs mit Binden zu schmücken. (Vgl Friederichs, Bausteine I, 91ff.) Man vermutet, dafs die Streitscene, welche in mehreren ganz ähnlichen Reliefs hieratischen Stiles wiederkehrt, ihr Vorbild in einer grofsen Gruppe von Erzstatuen

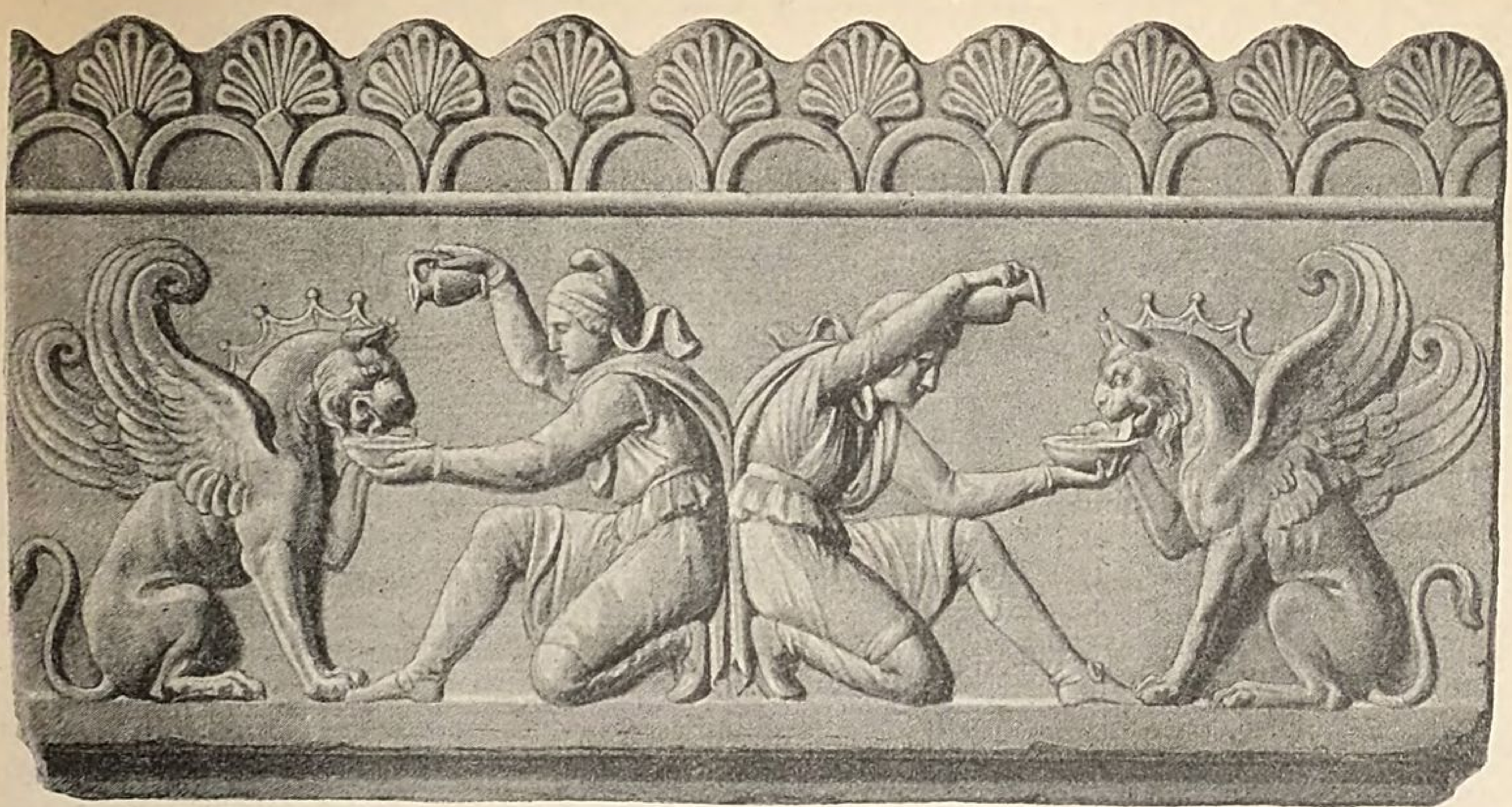
habe, welche die Phokier nach einem Siege über die Thessaler am Parnafs, als Beschützer des delphischen Heiligtums vor dem Tempel daselbst aufstellen liefsen und welche kurz vor den Perserkriegen von namhaften Künstlern gearbeitet war. Herod. VIII, 27; Paus. X, 13, 4. Doch fertigten schon um Olymp. 50 Dipoinos und Skyllis für die Sikyonier eine ähnliche Gruppe, die nicht minder berühmt keinen Platz mehr fand. So stehen auf dem Gemälde einer archaischen Hydria (Abb. 512, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 125) dem Apollon, wie auch in dem Weihgeschenke der Phokier, seine Schwester Artemis, dem Herakles Athena zur Seite, beide lebhaft streitend und gestikulierend; ferner hinter jener noch Hermes, zwar ohne Heroldstab, aber sehr kenntlich an Hut und Flügelschuhen,



512 Herakles raubt Apollons Dreifufs.

war; Plin. 36, 10. Entschieden vollendeten Stil zeigt dagegen ein Thonrelief bei Campana opere plast. 20; wunderliche Besonderheiten ein Sarkophag in Köln, s. Welcker, Alte Denkm. II, 298 Taf. 15. Aufser einigen späten Gemmen und Münzen aber stellen den erheblichsten Kunstvorrat für diesen Mythus die Vasenbilder und zwar hauptsächlich die der älteren Periode mit schwarzen Figuren, welche auch neben den Hauptpersonen meist noch die göttlichen Beistände, häufig auch ein apollinisches Reh, zeigen, was in der Abbreviatur späterer Nachahmung hinter Athena ein bärtiger Mann, der keinesfalls Jolaos ist, sondern mit Gerhard für Hephaistos genommen werden kann, welcher auf andern Bildern in deutlicher Bezeichnung die Kämpfer trennt. Welcker, Alte Denkm. III, 278, der diese Figur in der Zeichnung lächerlich und sonst überflüssig findet, daher er sie für eine humoristische Zuthat des Malers halten möchte, zählt 62 Vasenbilder dieses Mythus; vgl. Zoega bassiril. II, 71; Gerhard, Auserl. Vasenb. II S. 144; Stephani, Compte-rendu 1868, 31.
[Bm]

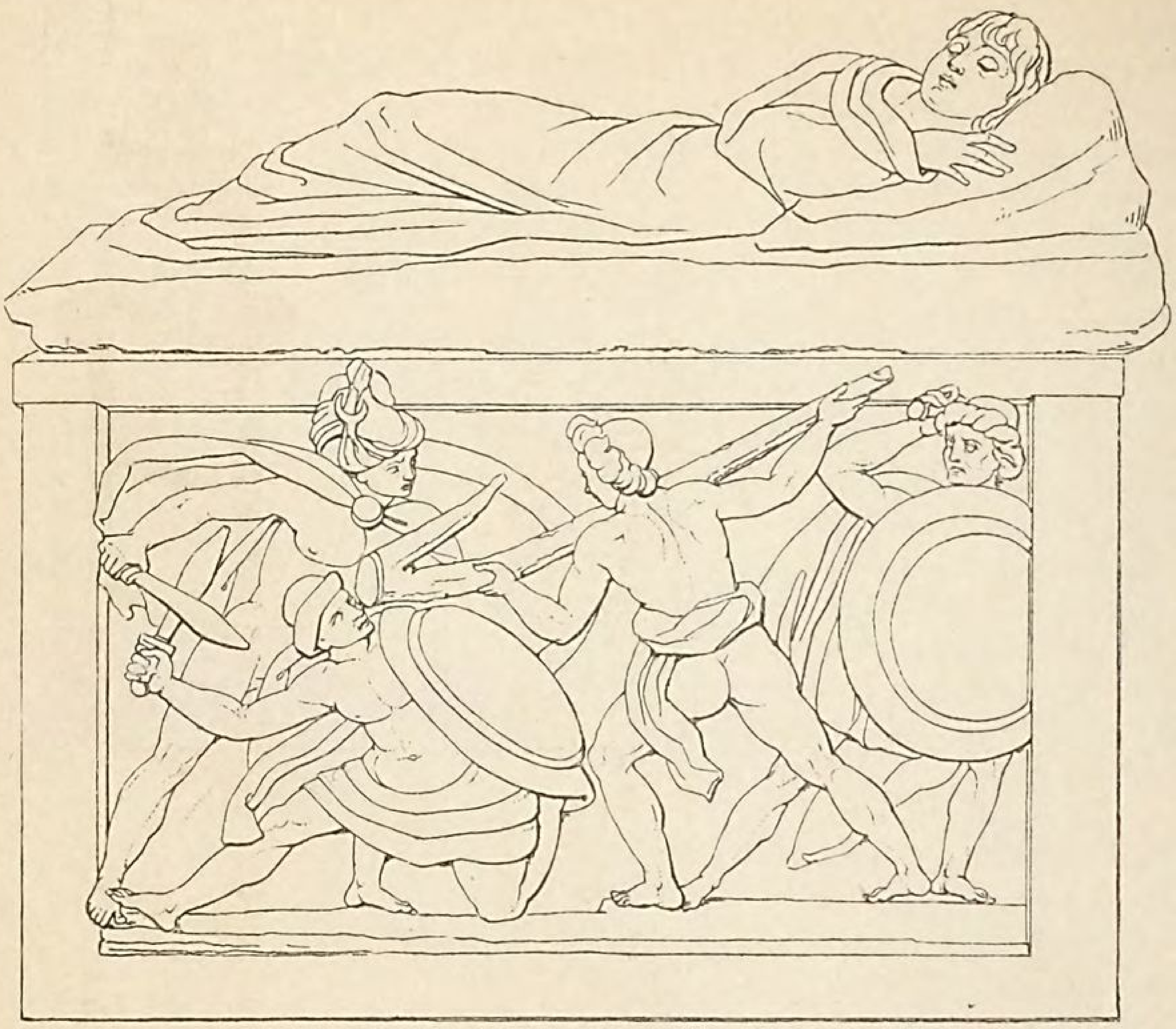




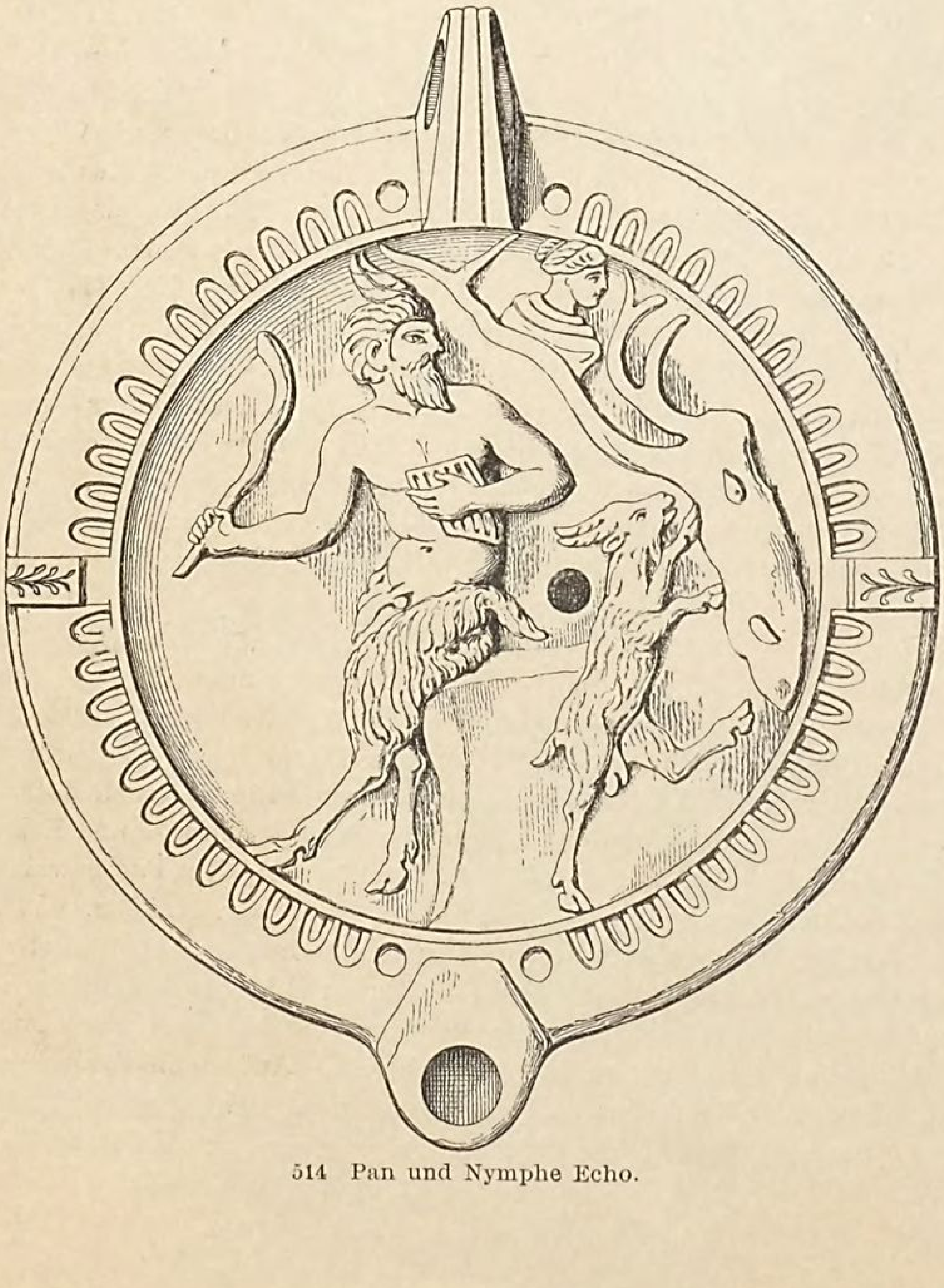
E

Echetlos. Pausanias (I, 32, 4) erzählt, dafs in der Schlacht bei Marathon ein Unbekannter als Landmann gekleidet erschien und viele Perser mit einem Pfluge erschlug. Das Orakel befahl den Athenern auf Befragen, den Mann mit der Pflugsterze als Halbgott zu verehren (τιμᾶν Ἐχετλαῖον ἥρωα), was sie thaten. Das Bild des Heros war auch in dem die Schlacht darstellenden Gemälde des Panainos in der Poikile angebracht (Paus. I, 15, 4). Diesen Helden, dem Welcker, Griech. Götterl. 2, 266 die Bedeutung unterlegt, »dafs das Landvolk die Pflugschar zum Schwert gemacht habe«, glaubte Winckelmann auf einer etruskischen Aschenkiste zu erkennen. (Abb. 513, nach Clarac pl. 214 quater, N. 255 bis.) Die Pflugsterze, welche der nur mit einem Schurz bekleidete Mann als Waffe gegen einen schon am Boden liegenden Krieger gebraucht, welcher Schild, Helm und Schwert führt, ist freilich unverkennbar. Dennoch ist natürlich nicht an eine Scene aus der Schlacht bei Marathon zu denken. Da indessen dieselbe Gruppierung sich seitdem auf Monumenten gleicher Art sehr oft und ganz typisch gefunden hat (Welcker zu Zoega Basreliefs Taf. 40), so ist ein uns unbekannter Mythus oder eine bisher unerklärte Symbolik vorauszusetzen. Jedenfalls ist darin eine authentische Abbildung des älteren einfachen Pfluges enthalten. [Bm]

Echo. Die Nymphe des Schalles und Widerhalles, für welche die Lateiner kein passendes Wort hatten (iocosa imago Hor. Carm. I, 12, 4), mag man gern schon bei Sophokles Phil. 189 als Person finden, obgleich sie deutlich zuerst bei Eurip. Hec. 1110 als das Kind des Bergfelsens, d. h. als Oreade erscheint und bei den Bukolikern in Höhlen wohnt. In späterer Poesie spielt sie eine gewisse Rolle, besonders durch ihr Liebesverhältnis mit Pan, der ihr stets nachstellt und das neckische Weib natürlich nie findet. Den Narcissus liebt sie selber bei Ovid. Met. III, 356 ff.; ihre Gespräche mit Pan berühren mehrere Epigramme der Anthologie, welche auch auf Bilder der Nymphe hinweisen; Planud. IV, 152—156; Palat. IX, 27. Bei Philostr. Imag. II, 33 ist auf einem Gemälde im dodonäischen Haine ein Erzbild der Echo aufgestellt, welche die Hand an den Mund legt. Kallistratos (stat. I) beschreibt eine Marmorgruppe: einen flötenblasenden Satyr, daneben Pan, der zuhört und Echo im Arme hält. Zwei Einzelstatuen, dem Pan geweiht (φιλευήχῳ Διόπανι) Corp. Inscr. Gr. N. 4538. 4539. Etwa erhaltenen Kunstvorstellungen hat Wieseler, Die Nymphe Echo, Göttingen 1854, eingehend nachgeforscht und einige gefunden, in denen ihre Darstellung wahrscheinlich ist. Auf pompejanischen Gemälden, die Narkissos vorstellen, erscheint sie verschleiert auf dem Felsen oder sonst in der Nähe



513 Der Kämpfer mit der Pflugschar. (Zu Seite 465.)



514 Pan und Nymphe Echo.

sinnend und trauernd. Am sichersten steht sie wohl auf einer in Athen gefundenen Thonlampe (Abb. 514, nach Arch. Ztg. 1852 Taf. 39, 1), auf welcher Pan mit erhobenem Pedum auf einem Felsblock neben einem Baume sitzt, durch dessen Zweige hindurch in der Höhe hinter Pans Rücken Kopf und Brust eines Weibes zum Vorschein kommen. »Es ist unmöglich, in diesem die auf den Bergen lebende, aber nimmer gesehene, die in den Wald schlüpfende und ihr Antlitz mit Laub verdeckende (Ovid. Met. III, 393) Echo zu verkennen. Das Ganze der Darstellung dürfte so zu fassen sein: Pan blies eben auf der Syrinx. Echo antwortete. Pan lauschte den Tönen mit gespannter Aufmerksamkeit. Da macht sein Bock Geräusch und er wendet sich mit gehobenem Pedum gegen diesen, um ihn zur Ruhe zu bringen.« [Bm]

Edelsteine s. Glyptik.

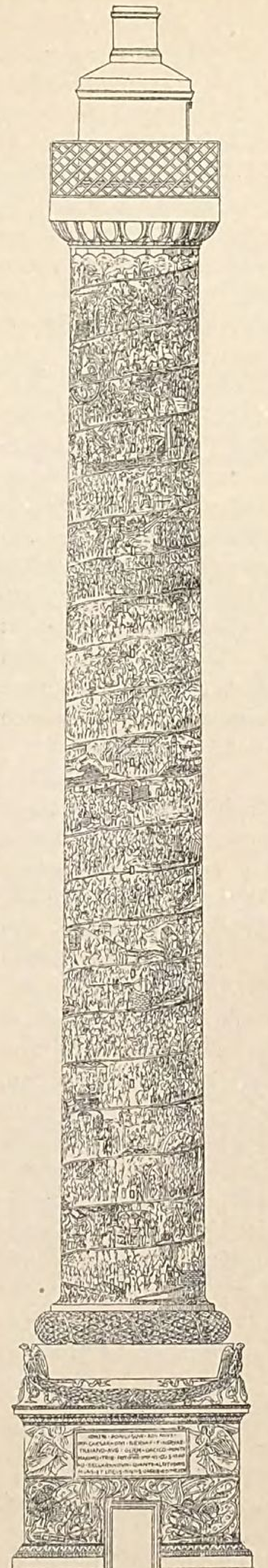
Ehe s. Hochzeit.

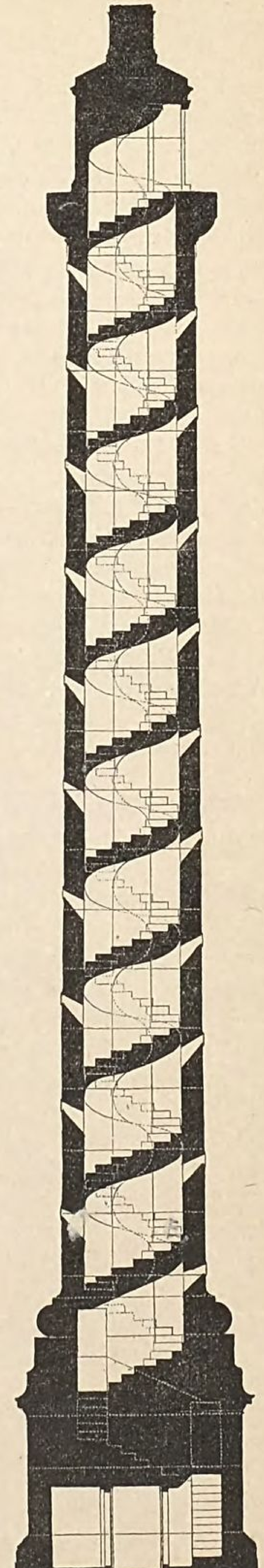
Ehrensäulen. Zur Verherrlichung der kriegerischen Grofsthaten der römischen Kaiser dienten die Triumphbögen und die Ehrensäulen. Erstere lehnen sich an alexandrinische Muster, letztere sind eine römische Erfindung. In Rom sind uns zwei Beispiele der letzteren Art erhalten, die Säule des Trajanus und die des Marcus Aurelius Antoninus. Die Trajanssäule (Abb. 515 und 516; nach Canina, Arch. rom. 202) erhebt sich auf dem Forum des genannten Kaisers in einer Höhe von über 100 Fufs. Errichtet wurde dieselbe 113 n. Chr. zur Verewigung der Siege des Kaisers über die Dacier. Die Säule steht auf reich geschmücktem Postamente und ist an ihrem Schafte spiralförmig mit einem etwa 0,60 m hohen Reliefstreifen umwunden. Dieser der perspektivischen Wirkung wegen nach dem Kapitäl an Höhe immer zunehmende Reliefstreifen hat eine ungefähre Länge von 200 m mit der Darstellung von etwa 2500 menschlichen Figuren abgesehen von den

dargestellten Tieren, Baulichkeiten u. s. w. Gegenstand der Reliefs ist die Verherrlichung jenes erwähnten Siegeszugs des Kaisers. Die Darstellung ist treu historisch, kräftig realistisch, überall lebensvoll und trotz der Überfülle des Gebotenen nie langweilig. Proben dieser für unsere Kenntnis der spezifisch römischen Bildhauerkunst, wie für unsere antiquarische Kenntnis der römischen Kriegsaltertümer gleich wichtigen Reliefs finden sich in dem Art. »Festungskrieg«. Zu bemerken ist, dafs bei dieser Art der Darstellungsweise das ideale Element natürlich fast völlig in den Hintergrund tritt und da, wo es uns einmal begegnet, in durchaus veränderter, vom Griechischen ganz verschiedener Auffassung. So finden wir in einer Scene (Fröhner, colonne Trajane T. 49) Jupiter, in einer andern (ebdas. I, 62. 63) Luna, aber rein als Personifikationen des Gewitters und des Mondscheins, so dafs der Künstler damit ausdrücken wollte, das eine Mal finde der Kampf bei einem Gewitter, das andere Mal bei Mondschein statt. — Mittels einer Wendeltreppe gelangt man auf die Plattform des Kapitäls der Säule, welche auf einem Postament die Statue des Kaisers trug, an deren Stelle jetzt eine solche des hl. Petrus steht.

Der Trajanssäule ähnlich ist die Säule des Marc Aurel auf Piazza Colonna, früher wahrscheinlich ebenfalls von einem gröfseren Baukomplex umgeben. Die Reliefdarstellungen beziehen sich auf die Kriege des Kaisers mit den Markomannen und andern germanischen Völkerschaften an der Donau. Sie zeigen denen der Trajanssäule gegenüber eine bedeutende Erlahmung der römischen Kunst. Auch diese Säule hat im Innern eine Wendeltreppe. Oben steht jetzt an Stelle des Kaisers der hl. Paulus. [J]

Eingelegte Arbeit. Unter eingelegter Arbeit verstehen wir diejenige Technik, bei welcher hölzerne oder metallene Gegenstände an ihrer Oberfläche durch Einlegen von Ornamenten oder Figuren aus anderem Material von abweichender Färbung malerisch (flächenartig) verziert werden. Den Alten war diese Kunstindustrie schon sehr früh bekannt, und da wir sie in Ägypten und im Orient altheimisch finden, so haben sie die Griechen und Römer jedenfalls von dorther überkommen. Von eingelegter Arbeit in Holz erfahren wir häufig bei den Schriftstellern; man legte nicht blofs verschiedenfarbige andere Hölzer ein, sondern nahm dazu auch anderes Material, vornehmlich Elfenbein, Schildpatt, Bernstein u. dergl. m. Leider hat sich von derartigen Arbeiten nur äufserst wenig erhalten. Dagegen vermögen wir die kunstvollen eingelegten Metallarbeiten der Alten noch aus verschiedenen wertvollen und zum teil technisch hochinteressanten Resten zu beurteilen. Es ist dies namentlich diejenige Art der Technik, welche man heute Tauschierarbeit (auch





515 (Zu Seite 466.). 516
Trajanssäule in Rom.

plattierte Arbeit) nennt, wobei meist edle Metalle, Gold oder Silber, in unedle, vornehmlich Bronze oder Eisen, eingelegt werden, obgleich vereinzelt auch Einlegen von Gold in Silber oder von Eisen in Bronze vorkommt. Merkwürdige Arbeiten derart finden sich unter den Schliemannschen Funden von Mykenä: Schwertklingen aus Bronze, in welche allerlei figürliche Darstellungen aus verschieden gefärbtem Golde höchst kunstvoll eingelegt sind. Aus späterer Zeit sind namentlich römische Arbeiten hervorzuheben, Funde aus Pompeji und anderwärts, worunter namentlich das schöne Bisellium der Sammlung des Konservatorenpalastes in Rom (Bullett. della commiss. municip. II (1874) tav. 2) Erwähnung verdient; andere derartige Arbeiten zählt Marquardt, Privatleben d. Römer S. 672 f. auf. Vgl. auch »Chrysographia« von Saglio, in Daremberg et Saglio, Dictionn. des antiqu. I, 1134. — Ob die im Orient geübte Kunst des Damaszierens, wobei durch Zusammenschweifsen von Metallbändern oder Stiften verschiedener oder gleichartiger Metalle Muster hervorgebracht werden, den Alten bekannt war, ist nicht sicher; Marquardt vermutet, dafs die im späten Altertum genannte Kunst der barbaricarii auf diese Technik zu beziehen sei. Erhalten hat sich jedoch von derartiger Arbeit aus dem Altertum nichts. [Bl]

Eisen. Die von der Mehrzahl der Anthropologen gewifs mit Recht angenommene sog. »Bronzeperiode«, d. h. dasjenige Zeitalter eines Volkes, in welchem dasselbe noch unbekannt mit der Verarbeitung des Eisens seine Waffen und Werkzeuge aus Bronze herstellte, fällt zwar bei den Völkern des klassischen Altertums bereits in eine sehr frühe, unserer historischen Kenntnis voraufgehende Epoche; trotzdem läfst sich die Wirkung derselben noch in den ältesten uns vorliegenden Nachrichten von griechischem Leben, in den Homerischen Gedichten, verfolgen. Denn bei Homer ist zwar das Eisen bekannt und es werden daraus Schwerter, Messer, Beile und andre Gegenstände verfertigt: aber bei weitem gröfsere Verbreitung hat das Kupfer, und da man sich zu der Annahme verschiedener Altertumsforscher, dafs χαλκός bei Homer nicht speziell Kupfer oder Erz, sondern auch Eisen bedeute, nicht leicht bequemen wird, so darf als zweifellos gelten, dafs zur Zeit Homers zahlreiche Gegenstände, für welche man später fast nur Eisen resp. Stahl verwandte, namentlich Waffen und Werkzeuge, vielfach aus gehärtetem Kupfer oder Bronze hergestellt wurden, wenn auch daneben verarbeitetes Eisen im Gebrauch war; die Schwierigkeit der Verarbeitung des letzteren mochte damals noch so bedeutend sein, dafs man in der Regel lieber zu dem bequemer zu bearbeitenden, weichen Kupfer griff. Die Erinnerung an jene Zeit, da das Eisen noch gar nicht bekannt oder wenigstens sehr selten war, war den Griechen auch geblieben, und die Verse des Hesiod opp. et d. 150 f.:

τῶν δ' ἦν χάλκεα μὲν τεύχεα, χάλκεοι δέ τε οἶκοι,
χαλκῷ δ' εἰργάζοντο· μέλας δ' οὐκ ἔσκε σίδηρος

legen hiervon deutlich Zeugnis ab; und nicht minder zeigt der Gebrauch, welchen die Römer im Kultus noch bis in späte Zeit, unter ausdrücklichem Verbot des Eisens, von kupfernen Geräten gemacht haben, dafs auch bei ihnen in den Anfängen ihrer Kultur Kupfer das wesentliche Material für Werkzeuge und Waffen gewesen ist. — In den historischen Zeiten finden wir die Kenntnis der Eisenbearbeitung in ihren verschiedenen Zweigen, sowie der Härtung des Stahles hochentwickelt und allgemein verbreitet, wenn man auch in der Technik nicht über Darstellung schmiedbaren Eisens hinauskam und flüssiges Roheisen noch nicht zu gewinnen verstand. Verarbeitet wurde es vornehmlich zu Waffen, Rüstungen, Werkzeugen und Geräten für Landwirtschaft und Handwerk, zu Schlössern und Schlüsseln und zahlreichen andern praktischen Gegenständen; vereinzelt ist seine Anwendung zu Schmucksachen, Ringen u. dergl. m., oder zu Münzen, wie in Sparta. Auch von künstlerischer Verwendung des Eisens für Gefäfse, plastische Arbeiten u. s. w. erfahren wir nur wenig; dieselbe war jedenfalls ungewöhnlich, und eine hohe Entwickelung der Kunstschmiedearbeit in Eisen ist für das Altertum nicht anzunehmen. Reste antiker Eisenarbeiten haben sich nur spärlich erhalten, weil bekanntlich dies Metall in der Erde sehr schnell der Zersetzung anheimfällt. [Bl]

Elagabalus, Sohn des Sextus Varius Marcellus und der Julia Soaemias, Enkel des Julius Avitus und der Julia Maesa, der Schwester der Julia Domna; seine eigentliche Namen waren Varius Avitus Bassianus; als Augustus nennt er sich dagegen M. Aurelius Antoninus, gleich Caracalla, wie er auch für einen Sohn des Caracalla und Enkel des Severus angesehen sein wollte. Nach der vita Carac. 9, 2. Die Angabe, dafs er ein Sohn des Caracalla und der Julia Soaemias sei, sollte ihn zu einem rechtmäfsigen Nachfolger des Caracalla machen. Am 16. Mai 971 (218) im Lager bei Emesa von den Truppen zum Imperator ausgerufen, die dann im nächsten Monat der Herrschaft seines Gegners Macrinus ein Ende machen, regiert er bis März 222. Die Porträts zeigen ihn alle ganz jugendlich, da er mit dem 14. Jahr Augustus wird, im 18. bereits umkommt. Ganz an das Ende seiner Regierung gehört das Bronzemedaillon des Jahres 222; auf der Rückseite die Quadriga, welche den mit einem Adler geschmückten conischen Stein fährt, das Idol des Sonnengottes von Emesa, dessen Kult Elagabal nach Rom gebracht hatte, Abb. 517 (Fröhner p. 167).

Julia Soaemias, Mutter des Elagabalus, Tochter der Julia Maesa und des Julius Avitus, wird Augusta

als Elagabal die Herrschaft übernimmt, der ihr, die eine ähnliche Stellung inne hat, wie einst Neros' Mutter Agrippina, auch das Recht einräumt, an den Senatssitzungen teilzunehmen. Bei der Entthronung ihres Sohnes wird sie mit diesem getötet, März 222. Bronzemedaillon; auf der Kehrseite die drei Göttinnen der Monetae Augusti mit der Umschrift Aequitas publica, eine seit Commodus gebräuchliche Darstellung, welche die Handhabung der Bestimmungen über das Münzwesen verspricht, während in Wirklichkeit freilich bei der damals einreifsenden Mifswirtschaft im Staatshaushalt eine stätige Verschlechterung der Münze Platz greift, Abb. 518 (Fröhner p. 166).

Stammtafel des Emesenischen Hauses.

Bassianus

- Julia Domna, Gem. des Sept. Severus
 - Caracalla
 - Geta
- Julia Maesa, Gem. des Julius Avitus
 - Julia Soaemias, Gem. des Sext. Varus Marcellus
 - Elagabalus
 - Julia Mamaea, Gem. des Gessius Marcianus
 - Alexander Severus



517 (Zu Seite 468.)



518



519

Julia Maesa, Schwester der Julia Domna, Mutter der Julia Soaemias und der Julia Mamaea, Grofsmutter des Elagabal und des Alexander Severus, in Septimius Severus' Zeit durch ihre Schwester nach Rom gezogen, kehrt sie später nach Emesa zurück. Ihrer ungewöhnlichen Energie gelang es, den jungen Elagabal auf den Thron zu bringen und dem emesenischen Haus die Herrschaft zu bewahren, indem auf ihren Rat hin Elagabalus ihren zweiten Enkel Severus Alexander zum Cäsar ernennt. Von Elagabal zur Augusta erhoben, stirbt sie unter der Regierung des Severus Alexander, der sie consekriert. Bronzemünze, Abb. 519 (Cohen III, 561 N. 37 pl. XVIII), auf der Kehrseite die Felicitas mit der Schale vor einem Altar stehend, über dem, wie auf dem Medaillon des Elagabal über der Quadriga mit dem heiligen Stein (Abb. 517), der Stern des Sonnengottes Elagabalus sichtbar ist. Wie dieser Kultus gleich bei der Wiederaufrichtung der Emesenischen Dynastie eine so bedeutende Rolle gespielt hat, so traten vor ihm in der Folge die altheimischen Staatskulte zurück. [W]

Elektron. Was bei Homer ἤλεκτρον heifst, ist zwar in den meisten Fällen offenbar Bernstein (s. Art.); indessen kann es doch keinem Zweifel unterliegen, dafs bereits bei Homer an verschiedenen Stellen damit jene später allgemein Elektron genannte (und bei Homer vielleicht, wie Lepsius vermutet, in der Form ἡ ἤλεκτρος bestimmt unterschiedene) Verbindung von Gold und Silber gemeint ist, welche als natürliche Mischung vielfach vorkommt und bereits in altägyptischen Inschriften unter dem Namen Asem erwähnt wird. Sie hat eine hellgelbe, messingähnliche Farbe und mag ihre Benennung wohl von der Ähnlichkeit mit dem blafsgelben Bernstein erhalten haben; bei gröfserem Prozentsatz des Silbers wird die Färbung des Metalls allerdings mehr weifslich. Diese in der orientalischen Kunst vielfach verwandte Legierung blieb, auch nachdem man Gold und Silber zu scheiden gelernt hatte, noch im Gebrauch, weil der Silberzusatz das Gold zur Verarbeitung geeigneter machte. Zur Homerischen Zeit erhielten die Griechen das vornehmlich zu Schmuckstücken und kostbaren Geräten verwendete Metall durch den orientalischen Handel, wahrscheinlich bereits in verarbeitetem Zustande; später haben die griechischen Goldarbeiter mehrfach selbst in Elektron gearbeitet und die Legierung auch künstlich erzeugt, obgleich die Anwendung derselben seltner geworden zu sein scheint, als in den Anfängen des

Kunsthandwerks. Gegenstände aus Elektron haben sich noch, wenn auch nicht in grofser Zahl, erhalten; abgesehen von Münzen namentlich Fundstücke aus der Krim, darunter einige von vorzüglicher Arbeit, wie z. B. jenes Gefäfs, von dessen Gravierungen wir unter Abb. 315 ein Stück gegeben haben. Vgl. Schein, de electro veterum metallico. Berlin 1871. [Bl]

Eleusinia. Es ist nicht die Absicht, hier den eleusinischen Geheimkultus ausführlich zu besprechen, obwohl in demselben der Gipfelpunkt aller religiösen Empfindung und Erhebung des griechischen Volkes erkannt werden mufs. Die Pflege und Ausbildung des Mythus von der Gründung des Ackerbaues, die Anerkennung seiner Segnungen, die Beziehung dieser Götterordnung in der Natur auf das durch Sitte und Gesetze geordnete Menschenleben, namentlich auf das Band der Ehe und die Kinderpflege, und endlich die darin verbildlichte Allegorie von einer schöneren Fortdauer des Menschendaseins jenseits des Grabes, wir dürfen dreist sagen von der Unsterblichkeit der Seelen, wodurch den athenischen Philosophen vorgearbeitet wurde, — dies alles erhebt jene rein staatliche Institution mindestens ebenso hoch, wie die apollinische Religion durch die Sühnungsordnung der delphischen Priester gestiegen war. Wir beschränken uns indessen hier auf eine Auswahl der wichtigsten Punkte, die positiv aus den Originalquellen sich ergeben, und werden Genaueres nur zum Behuf der unten zu erläuternden Bildwerke beifügen. Vorerst mufs aber bemerkt werden, dafs unser ganzes Wissen von den Eleusinien nur aus zufälligen Bruchstücken besteht und kaum je der Erweiterung und Sicherung teilhaft werden wird, da alles dies ins strengste Geheimnis gehüllt war und noch im 2. Jahrh. n. Chr. Pausanias sich gedrungen fühlt zu schweigen von allem, was er innerhalb des eleusischen Tempels gesehen (I, 38, 6: τὰ δὲ ἐντὸς τοῦ τείχους τοῦ ἱεροῦ τό τε ὄνειρον ἀπεῖπε γράφειν καὶ τοῖς οὐ τελεσθεῖσιν, ὁπόσων θέας εἴργονται, δῆλα δήπου μηδὲ πυθέσθαι μετεῖναί σφισιν). Unsre Nachrichten über Einzelheiten stammen meist aus den Kirchenvätern, die teils in ihrem Eifer nicht zuverlässig sind, teils auch wohl andre Mysterien mit den eleusinischen vermengt haben. Auch Aristophanes in den Fröschen (eine Hauptquelle) darf nur mit Vorsicht benutzt werden; seine Parodien sind wohl nie als direkte Reflexe des Heiligen zu nehmen, da er für jedes bedenklich scheinende Wort der Anklage ausgesetzt war; man erinnere sich an das Schicksal des Aischylos und des Alkibiades. Zweitens aber mufs betont werden, dafs die enthüllten Geheimnisse keine abstrakten Lehren oder Dogmen waren, sondern dafs neben liturgischen Gesängen zu Ehren der Götter, zum Preise ihrer Segnungen ein Schauspiel gegeben wurde, welches aller Wahrscheinlichkeit nach ohne Worte in Pantomimen den Mythus vom Raube der Kora, den Irren der Demeter, der Aussendung des Triptolemos, der Geburt des Jakchos zur Darstellung brachte und damit irgendwie eine Schau der Unterwelt verband, in welcher die Schrecknisse für Bösewichte in bekannten mythischen Vorgängen, ebenso aber auch das Leben der Seligen in dem elysischen Gefilde (Ἠλύσιον πεδίον aus Homer δ 563, zweifellos verwandt mit Ἔλευσις) mit allen der Schaubühne entlehnten Kunstmitteln, vermehrt durch blendende Lichteffekte, vorgeführt wurde. Es werden stets besonders τὰ δρώμενα gegenüber den λεγόμενα hervorgehoben; vgl. auch Paus. l. c. ὁπόσων θέας εἴργονται. Gewichtig ist dafür auch die Angabe des Aristoteles, dafs die Eingeweihten nicht etwas lernen sollten, sondern in eine Stimmung versetzt würden, zu welcher man sie durch Einwirkungen geschickt machte (Synes. orat. p. 48: οὐ μαθεῖν τι δεῖν, ἀλλὰ παθεῖν καὶ διατεθῆναι γενομένους δηλονότι ἐπιτηδείους). Mit Recht sagt deshalb Welcker, Griech. Götterl. II, 536: »Das eigentlich Sakramentliche in Eleusis lag in einer Schau, in der Zulassung zu ihr war die mystische Wirkung, an die man glaubte, sie erfolgte hier durch das Auge, durch den Anblick von Symbolen. Durch die bedeutsamen Ausdrücke ὄπωπεν, ἰδών, δερχθέντες, ἑωράκατε in den Hauptstellen und ähnliche (Eur. Hippol. 25 ὄψιν, Andoc. myst. 94, Theocr. 26, 14, Antimachos Δήμητρός τοι Ἐλευσινίης ἱερὴ ὄψ), sowie durch den Namen der Epopten ist dies handgreiflich.«

Der eleusinische Mythus findet sich bekanntlich im Homerischen Hymnos auf Demeter; dort auch zuerst die Andeutung und Lobpreisung der Feier (Demeter v. 474 δεῖξεν Τριπτολέμῳ — δρησμοσύνην ἱερῶν καὶ ἐπέφραδεν ὄργια πᾶσιν σεμνὰ κτλ.). Triptolemos ist aus einem Dämon des Getreidefeldes zu einem der Ortskönige (βασιλῆες im Homerischen Sinne) geworden, ebenso die Eponymen der Eumolpiden, Keryken u. a. Dafs der ganze Gedanke einer Umdeutung des Naturgesetzes der Vegetation und seine Anwendung auf das Menschengeschlecht, was den Schlufs des Hymnus ausmacht, uranfänglich in Eleusis schon als Priesterlehre vorhanden gewesen sei, wird man heutzutage Lobeck und O. Müller schwerlich zugeben, vielmehr mit Welcker, Griech. Götterl. II, 514 ff. annehmen, dafs die sinnvolle Idee, von welcher sich sonst nirgends eine Spur findet, erst allmählich ausgebildet wurde und in ihrer vollen Entwickelung wahrscheinlich der Blütezeit Athens zuzuschreiben ist. In dem Hymnus finden wir auf die Wiederkehr der Kora den Glauben an das Wiedererwachen der Menschenseele zu einem schönen Dasein gebaut, welches den gereinigten Teilnehmern der Weihe in Aussicht gestellt ward; erst nachher fand sich auch der Gegensatz dazu ein, von den Strafen und Qualen der Sünder. »Der Hades blieb der gemeinsame Wohnort für beide, aber ein ganz

andrer als der alte Hades, geteilt in zwei durchaus verschiedene Reiche, eines des Glückes und eines der Nichtigkeit und des Elends.«

Hauptzeugnisse für die Heiligkeit und die Kraft der Weihen zum glücklichen Dasein nach dem Tode sind: Arist. Ran. 886 (für Aischylos), Soph. O. Col. 1050 (σεμνὰ τέλη), Eurip. Herc. fur. 612. Isocrat. panegyr. § 28. Sophocl. fg. Triptol. 719 Ddf.: ὡς τριςόλβιοι κεῖνοι βροτῶν, οἳ ταῦτα δερχθέντες τέλη μολοῦσ' ἐς Αἴδου· τοῖςδε γὰρ μόνοις ἐκεῖ ζῆν ἔστι, τοῖς δ'ἄλλοισι πάντ' ἐκεῖ κακά. Pindar. fg. thren. 8 ὄλβιος ὅςτις ἰδὼν ἐκεῖνα κοίλαν εἶσιν ὑπὸ χθόνα· οἶδεν μὲν βίου τελευτάν, οἶδεν δὲ διόςδοτον ἀρχάν. Aus spätern Zeiten Cic. Legg. II, 14, 36. Verr. V, 72. nat. deor. I, 42. Lucret. VI, 4 von Athen: *primae dederunt solacia dulcia vitae.* Krinagoras, unter Augustus lebend, empfiehlt in einem Epigramme Anthol. Pal. XI, 42, wenn man sonst auch nicht reisen möge, nach Athen zu gehen: ὄφρ' ἂν ἐκείνη Δήμητρος μεγάλας νύκτας ἴδῃς ἱερῶν, τῶν ἄπο κῆν ζωοῖσιν ἀκήδεα, κεὖτ' ἂν ἵκηαι ἐς πλεόνων, ἕξεις θυμὸν ἐλαφρότερον. An den Mangel der Weihe wird eine Drohung ewiger Strafe schon im Hymnos geknüpft; wer dich, Persephone, nicht mit frommen Opfern ehrt, soll's büfsen, sagt Hades 367: τῶν δ' ἀδικησάντων τίσις ἔσσεται ἤματα πάντα, οἵ κεν μὴ θυσίαισι τεὸν μένος ἱλάσκωνται, εὐαγέως ἔρδοντες, ἐναίσιμα δῶρα τελοῦντες. Die Forderung ist also äufserlich; doch waren mit Blutschuld Behaftete stets von der Weihe ausgeschlossen.

Das Los der Ungeweihten wird nach Art des Danaidenmythus geschildert Plat. Gorg. 493. Sinnbildlich ist das Im-Schmutze-Liegen zu fassen bei Plat. Phaed. 69 c (ἐν βορβόρῳ κείσεται), Welcker, Griech. Götterl. II, 527; das Bild war aber dennoch gewifs Volksvorstellung und wird weiter ausgemalt Arist. Ran. 143. 472—478, der auch andre Peinigungen hinzufügt. Plaut. Capt. V, 4, 1: *vidi ego multa saepe picta, quae Acherunti fierent cruciamenta.*

Wenn übrigens der unbefangene Betrachter schon durch alle diese Zeugnisse darauf geführt wird, dafs in der Weihe nicht ein blofser Zauber stecken könne, dafs nicht leeres Schauspiel ihr Zweck gewesen sei, sondern dafs die Forderung elementarer Moralität für die Aufnahme Vorbedingung, eine sittliche Einwirkung mindestens ihre natürliche Folge gewesen sein mufs, so lassen sich dafür auch noch einige direkte Spuren nachweisen in den sogenannten Satzungen des Triptolemos, welche erstlich vorschrieben »die Eltern zu ehren«, zweitens »die Götter mit Feldfrucht zu erfreuen« (γονεῖς τιμᾶν, θεοὺς καρποῖς ἀγάλλειν Porphyr. abstin. IV, 22; vgl. Eurip. ap. Stob. floril. I, 1). Auf diese und wahrscheinlich noch andre ähnliche Gebote ward wohl der Neuling verpflichtet, — wie weit es sonst ging wissen wir nicht —; und dafs sie schon in alter Zeit ausgesprochen waren, erhellt sichtlich aus einigen Scenen des Unterweltsgemäldes von Polygnot, wie Brunn in Nuove memorie 1865 p. 384 ff. sehr fein nachgewiesen hat. Darum erwartete man auch als Folge der Weihe eine gewisse sittliche Reinheit und Gewissenhaftigkeit bei den Geweihten, Andoc. myst. 94; Dem. c. Aristog. 772. Später erblickte man in der Weihe selbst geradezu eine Kräftigung zur Tugend; vgl. Sopatros bei Walz Rhet. Gr. VIII, 114.

Eine merkwürdige Epoche in der eleusinischen Feier bildet die Verknüpfung des Dionysos unter dem Namen Jakchos mit dem Dienste der zwei Göttinnen; vielleicht ein kluger von den Priestern geschlossener Kompromifs mit der Verehrung eines innerlich verwandten Gottes, der dazu in Athen auch durch die öffentlichen Schauspiele das hervorragendste Interesse in Anspruch zu nehmen begann. Weinlese und Fruchternte stehen in Attika ihrer Bedeutung nach gleich. Nach Andeutungen ist Jakchos aber erst künstlich mit Dionysos identifiziert; Arrian. Anab. II, 16. Gefeiert wird die verbundene Dreiheit Soph. Ant. 1119 ff.; Eur. Jon. 1074 ff. Nach Herod. VIII, 65 könnte man vermuten, es sei der Gottesname aus dem Jubelrufe der Prozession entstanden. Doch sagt Strab. 10, 468: Ἴακχον καὶ τὸν Διόνυσον καλοῦσι καὶ τὸν ἀρχηγέτην τῶν μυστηρίων τῆς Δήμητρος δαίμονα, δενδροφορίαι τε καὶ χορεῖαι καὶ τελεταὶ κοιναὶ τῶν θεῶν εἰσι τούτων. Er gilt als Sohn der Demeter oder der Kora (Phot. Ἴακχος· Διόνυσος ἐπὶ τῷ μαστῷ); er ist nur ein Knäblein; später vermischt man ihn sogar mit dem dionysischen Zagreus. Da er als Reichtumgeber und Sohn der Semele angerufen wird (Ar. Ran.), so könnte man ihn für gleichbedeutend halten mit dem Reichtumsgotte Plutos selber, der Demeters Sohn bei Hesiod. Theog. 969 und im Skolion Bergk Poet. lyr. 3 heifst und auch im Hymnos 488 vorkommt. Die Orphiker, namentlich Onomakritos, scheinen die Verbindung hergestellt zu haben. Aus jener Zeit datiert auch wohl die Zweiteilung der Mysterien in grofse und kleine; die letzteren eine vorstädtische Feier in Agrai, welche der grofsen in Eleusis selbst voranging und für die hauptstädtische Bevölkerung als eine Vorstufe der grofsen das Bindemittel wurde. Schol. Ar. Plut. 845 aus Melanthios: μυστήρια δὲ δύο τελεῖται τοῦ ἐνιαυτοῦ Δήμητρι καὶ Κόρῃ, τὰ μικρὰ καὶ τὰ μεγάλα· καὶ ἔστι τὰ μικρὰ ὥςπερ προκάθαρσις καὶ προάγνευσις τῶν μεγάλων.

Die Stiftung der kleinen Mysterien in Agra am Ufer des Ilisos (gewöhnlich τὰ ἐν Ἄγρας scil. ἱερῷ genannt), eine Frühlingsfeier, führte man mythisch freilich auf Herakles zurück, der in Athen die Einweihung nachsuchte zu einer Zeit, wo das grofse Fest nicht stattfand; man weihte ihn also als Fremden in Agra ein, Schol. Ar. Plut. 1013. Angeblich ward er dadurch vom Morde der Kentauren gereinigt; doch gibt es darüber auch abweichende Angaben.

Plut. Thes. 33; Apollod. II, 5, 12. Mit ihm oder nach ihm werden dort aber auch die Dioskuren geweiht; vgl. Xen. Hell. VI, 3, 6.

Die kleinen Eleusinien fielen in den Monat Anthesterion (Februar, März), wo die Blumen aufblühen, die grofsen in den Boedromion (September) zur Zeit nach der Ernte. Beide Feste waren Staatsangelegenheit und wurden vom Archon Basileus und einer staatlichen Kommission geleitet. Die Regel und den Verlauf dieser Feste, soviel davon bekannt ist, behandeln Schömann, Griech. Alt. II, 338—358 und Preller in Paulys Realencyklop. III, 83—109. In Hinsicht auf die zu besprechenden Bildwerke geben wir hier nur einige Notizen über die dabei fungierenden Hauptpriester.

Unter den Priestern nimmt die vornehmste Stelle der Hierophantes ein. Er wird mit dem römischen Pontifex verglichen, Plut. Alcib. 22. Numa 9. Sein Amt war in der Familie der Eumolpiden erblich, also Eumolpos selbst der erste Hierophant; Hesych. Εὐμολπίδαι· οὕτως οἱ ἀπὸ Εὐμόλπου ἐκαλοῦντο τοῦ πρώτου ἱεροφαντήσαντος; Plut. de exil. 17: Εὔμολπος ἐμύησε καὶ μυεῖ τοὺς Ἕλληνας. Seine Thätigkeit bestand, wie auch der Name besagt, darin, dafs er die Mysterien »zeigte« (ἀποφαίνων und δεικνύων); er ist Mystagog (nach Suid. s. v. μυστήρια ἐπιτελεῖ, ὡς μυστήρια ἄγει ἢ ἐκδιδάσκει), nach Hermann, Gott. Alt. § 32, 2 gleichsam der Pate des Einzuweihenden. Worin freilich das »Zeigen« bestand, wissen wir nicht. Lobeck denkt an Götterbilder, alte Gefäfse und Denkmäler; Andre glaublicher an die Vorführung des mystischen Dramas und geheimer Opfer, welche wohl mit Erläuterungen begleitet war. Das Absingen heiliger Lieder wird mehrfach angedeutet (so in der Grabschrift Anthol. Pal. app. 246: ὃς τελετὰς ἀνέφαινε καὶ ὄργια πάννυχα μύσταις Εὐμόλπου προχέων ἱμερόεσσαν ὄπα); Klagelieder der Göttin über den Verlust ihres Kindes nennt Proklos zu Plat. Polit. p. 384; an Freudenlieder beim Schalle des Tympanon läfst Schol. Theocr. II, 36 denken; auf Gesang überhaupt mit schöner Stimme deutet der Name und weist uns Philostr. vit. Soph. II, 20. Bei Plutarch (Num. 12), Lysias (adv. Andoc. 10) und im Corp. Inscr. 392 heifst er ἐξηγητής, nach der Erklärung bei Pollux VIII, 124 sind aber ἐξηγηταὶ οἱ τὰ περὶ τῶν διοσημιῶν καὶ τῶν ἄλλων ἱερῶν διδάσκοντες, also Weissager aus Opfern. »Bewachung und Erhaltung der eleusinischen Institutionen, der ungeschriebenen Satzungen (ἄγραφοι νόμοι Cic. Attic. I, 9), Entscheidung über Aufnahme oder Zurückweisung von solchen, die in die Mysterien eingeweiht sein wollten (schol. Ar. Ran. 369, Philostr. vit. Apollon. IV, 17), kam dem Hierophanten weiterhin zu. Bei den grofsen Opfern gebührte ihm die Leitung des Ganzen.« Von seiner würdigen äufsern Erscheinung haben wir einige Notizen: sein Kleid, der Haarwuchs und die Kopfbinde zeichneten ihn aus, Plut. Alc. 22, Arrian. diss. Epict. III, 21, 16. In der Kleidung sollten die Hierophanten das Muster aus der Tragödie des Aischylos entlehnt haben, nach Athen. I, 21 e: Αἰσχύλος ἐξεῦρε τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα, ἣν ζηλώσαντες οἱ ἱεροφάνται καὶ δᾳδοῦχοι ἀμφιέννυνται; doch wird allgemein geglaubt, dafs eher die tragischen Dichter in dieser Hinsicht die Nachahmer der Priester waren. Jedenfalls bestand also diese Tracht wie die tragische in dem langherabwallenden Ärmelchiton mit hochliegendem Gürtel; vgl. Pollux VII, 115. Also dasselbe Gewand, welches Apollon als Kitharöde trägt, s. oben S. 99 Abb. 104. Unter dem Haarwuchs (κόμη) hat man langes Haar zu verstehen; die Binde (στρόφιον) ist von Wolle (s. Suid. s. v.); beides kommt auch dem Daduchen zu nach Plut. Aristid. 5. Anstatt der Kopfbinde legt aber Istros (schol. Soph. O. C. 681) beiden Priestern einen Myrtenkranz bei, den auch Jakchos und die Mysten trugen (Ar. Ran. 325). Neben dem Hierophanten gab es auch eine Hierophantin (Corp. Inscr. 432. 435) aus dem Geschlechte der Philliden (Suid. v. Φιλλεῖδαι), welche dieselben Funktionen hatte und nicht etwa blofs Frauen einweihte, sondern z. B. auch den Kaiser Hadrian, Corp. Inscr. 434. [In späterer Zeit scheint es übrigens mehrere Hierophanten gegeben zu haben und zugleich mehrere Hierophantinnen.]

Dem Hierophanten zunächst wird regelmäfsig der Daduchos genannt. Sein Amt des Fackeltragens (δᾳδουχία) war erblich im Geschlechte des Kallias und Hipponikos, welches sich von Triptolemos herleitete. »Dies Geschlecht scheint mit dem der Keryken nahe verwandt gewesen zu sein, da Aristeides (Eleus. p. 237) und Suidas die Daduchen geradezu Keryken nennen. Später traten an ihre Stelle die Lykomiden.« Ihre Funktionen der Festverkündigung (πρόρρησις schol. Ar. Ran. 369), der Reinigung (καθαρμός) und öffentlicher Gebete hatten sie mit den Hierophanten gemein, auch Anteil an der Weihe selbst (schol. Ar. Ran. 479), wobei sie die Fackel halten, wie auch beim Opfer. Es gab auch eine weibliche Daduchos (Corp. Inscr. 1535).

Der »heilige Herold« (ἱεροκήρυξ) wird inschriftlich stets an dritter Stelle genannt. Dies Amt übte das athenische Geschlecht der Κηρυκίδαι aus, dessen Eponym ein Sohn des Hermes und der Aglauros oder der Herse oder der Pandrosos sein sollte; auch Eumolpos wird sein Vater genannt. Er hat beim Opfer heiliges Schweigen (εὐφημία) zu gebieten, auch sonst die Zeremonien zu verkündigen und bedarf einer schönen Stimme; vgl. Xen. Hellen. II, 4, 20. Von seiner Tracht wird nichts besonderes gemeldet.

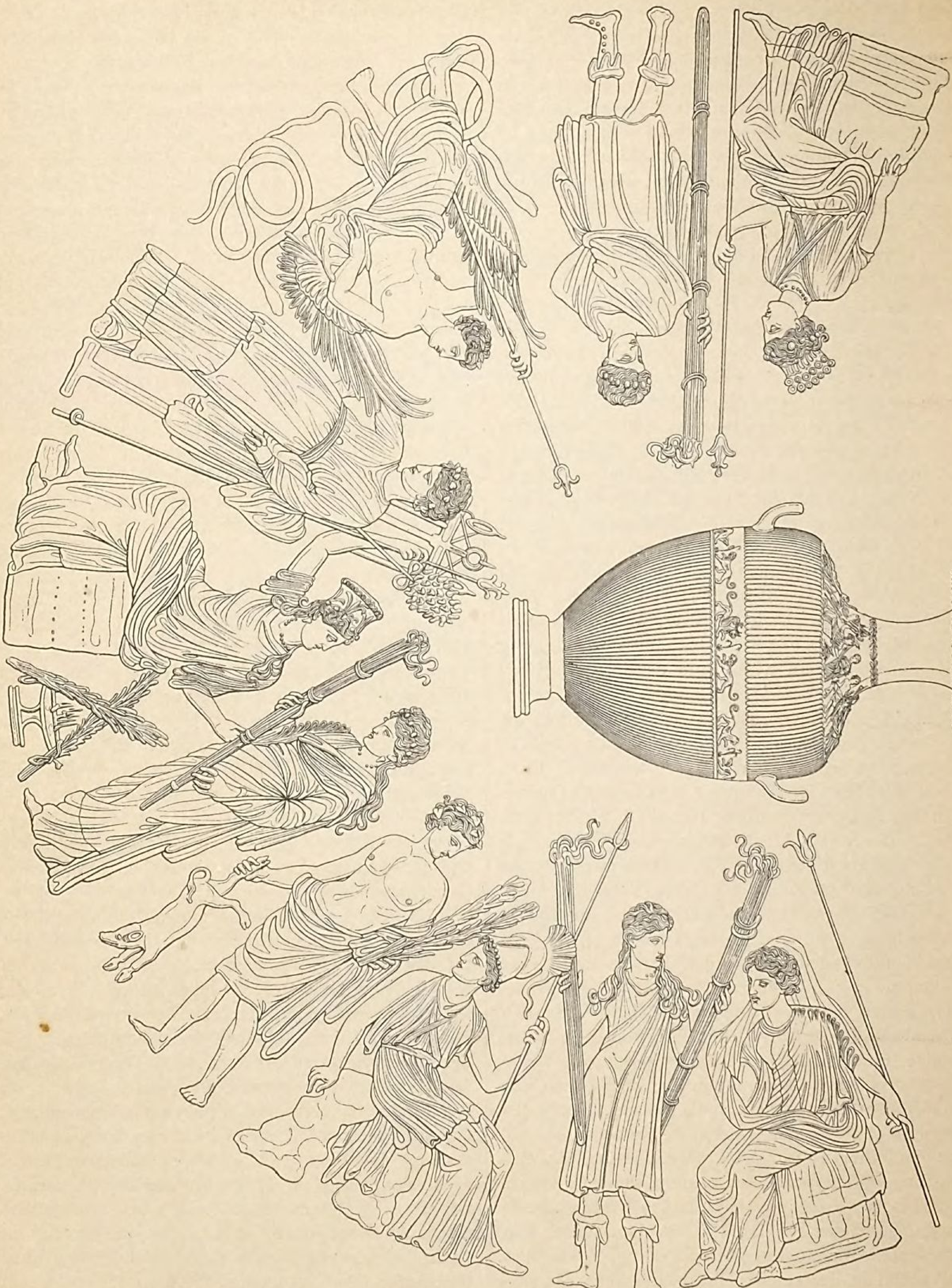
Der vierte Hauptpriester ist ἱερεὺς ὁ ἐπὶ βωμῷ, der eigentliche Opferschlächter, dessen Amts-

handlung sich von selbst ergibt. Ob die Stelle in einem Geschlechte erblich war, wissen wir nicht.

Dafs die Eleusinienfeier kein Gegenstand bildlicher Darstellung im eigentlichen Sinne werden konnte, versteht sich von selbst. Auch diejenigen neueren Gelehrten, welche mit starker Zuversicht allerlei Mysterien namentlich auf unteritalischen Vasenbildern finden wollten, haben diese nicht mit Eleusis in Verbindung gebracht. Nur Gerhard glaubte in den Abhandlungen über den Bilderkreis von Eleusis einige Scenen und Figuren nachweisen zu können, jedoch ohne Gewähr. Ob und in welchem Verhältnisse das oben S. 413 abgebildete eleusinische Relief zu der Festfeier steht, ist nicht zu sagen.

Einen gewissermafsen direkten Einblick in die attischen Eleusinien eröffnet uns dagegen eine prächtige Hydria aus Cumä, welche mit farbigem Relief geschmückt ist und in ihrer Art einzig dasteht. Das Gefäfs ist aus der Campanaschen Sammlung in die Eremitage in St. Petersburg übergegangen und in dem Compte-rendu 1862 Taf. III publiziert; danach hier Abb. 520 (wo in der Mitte die verkleinerte Gefäfsform eingesetzt ist). Die richtige Deutung dieses dem 4. Jahrhundert angehörenden und wohl ohne Zweifel attischer Kunstthätigkeit entstammenden Reliefs wird der Schrift von C. Strube (Studien über den eleus. Bilderkreis, Leipz. 1872, welcher wir hier genau folgen) verdankt, wo in methodischer Forschung schlagend dargethan wird, dafs dasselbe ein ideal gefafstes Abbild des feierlichen grofsen Opfers ist, welches den beiden Göttinnen zu Eleusis alljährlich dargebracht wurde und zu dessen Feier sich die befreundeten athenischen und eleusinischen Gottheiten mit den vier Hauptpriestern von Eleusis zusammengefunden haben. Mit Recht bemerkt Overbeck, dafs die rein ideale Fassung der Priester, als Vertreter ihrer Funktion, nicht als mythologischer oder historischer Personen, das Kunstwerk, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, seiner ästhetischen Kategorie nach mit der idealen Darstellung der Panathenaien auf dem Friese des Parthenon in eine vollkommene Parallele setze.

Das rund um das Schulterstück der Hydria sich ziehende Bild umfafst zehn Figuren, von denen zwei, Demeter und Kora nebst dem zwischen ihnen stehenden Altare den Mittelpunkt in der Art bilden, dafs um diese Mittelgruppe von oben gesehen die übrigen Personen gewissermafsen perspektivisch sich ordnen, und dafs ihre Haltung und Stellung bei der Anbringung an den runden, nach unten sich verbreiternden Hals des Gefäfses sich als die vorteilhafteste für den Beschauer erweist. »Das Streben, die Figuren dem Raume anzupassen, gibt sich besonders klar und schön in der von rechts nach links schwungvoll gewendeten, sitzenden Frau nächst dem Altare zu erkennen.« Da ferner nur die sechs mittleren Figuren von vorn auf einmal übersehbar sind, so hat der Künstler ebenfalls mit kluger Berechnung der Sehlinie des Beschauers die äufsersten derselben in einer jenem zugewendeten Haltung profiliert; dagegen die äufsersten beiden Eckfiguren jeder Seite, welche nicht gleichzeitig sichtbar werden können, einander zugewendet. Aus dieser Beobachtung ergibt sich schon, dafs nicht eine besondere Scene, kein einzelner Moment dargestellt ist, der die Zusammenwirkung aller Personen erfordert, sondern vielmehr ein lebendes Bild, wie bei den Heiligengruppen italienischer Gemälde, die man als sacra conversazione bezeichnet. Den Mittelpunkt nimmt also ein die auf einem Steine sitzende Demeter, kenntlich durch hohen Kalathos, auch übrigens in der Festtracht, und ein langes Scepter aufstützend, den rechten Fufs auf einen niedern Stein setzend. Neben ihr steht, dem erhabenen Blicke der Mutter mit jungfräulicher Schüchternheit begegnend, Persephone, mit einem Kopfschmuck von Perlen, eine lange brennende Fackel mit beiden Händen haltend. Beide sind hier so recht Altargenossen (ὁμοβώμιοι Hesych.), da der Altar zwischen ihnen steht, ganz klein (wie meist solches Beiwerk) und vergoldet, tragbar; kreuzweis über ihn gelehnt sind Ährenbündel, welche die Mysten den Göttinnen als Kennzeichen der Ernährung durch den Ackerbau nach Eleusis zu bringen pflegten (Himer. or. VII, 2, 512. Ἀττικὸς νόμος Ἐλευσῖνάδε φῶς μύστας φέρειν κελεύει καὶ δράγματα, ἡμέρου τροφῆς γνωρίσματα). Darum haben Ähren auch daselbst geradezu ornamentale Verwendung gefunden, z. B. in einem Friesfragmente des Tempels, s. Altertümer von Attika der Ges. der Dilettanti chap. IV pl. 7, Bull. Inst. 1860 S. 226. — Den Göttinnen zunächst stehen die beiden Hauptpriester zu Eleusis, links der Hierophant, rechts der Opferschlächter. Der Hierophant hebt sich sofort durch die lange Priestertracht vor allen übrigen männlichen Personen heraus; seine Stola ist weifs und zum Teil vergoldet; er trägt den Myrtenkranz, nur das lange Haar wird vermifst. Er wird ferner als Weissager beim Opfer (s. oben) durch den hinter ihm stehenden Dreifufs und als Priester des Jakchos durch den Thyrsosstab gekennzeichnet, den auch der römische Pontifex Mus. Borb. VIII, 18 trägt. Rechts neben Kora, jenem entsprechend, steht der eigentliche Opferer, der Epibomios (ἐπιβωμίζοντι. θύοντι) in einem schurzartig umgenommenen Gewande, wie wir es auch sonst bei Opfernden sehen. Er hält das rituelle Opfertier für Demeter, ein Ferkel, am Bein, im Arme hält er daneben ein solches Ährenbündel, wie die neben dem Altar aufgepflanzten. Ihren Abschlufs findet die grofse Mittelgruppe links durch Triptolemos, rechts durch Athena, beide sitzend. Der erstere sitzt dabei in seinem Schlangenwagen in der Weise, dafs er als der nach seiner Rückkehr



520 Eleusinische Priester und Gottheiten. (Zu Seite 473.)

von der Weltfahrt göttlich verehrte zu betrachten ist; s. den Art. Athena ist hier in friedlicher Eigenschaft ohne Aigis vorgestellt. In den beiden Seitengruppen, wo je eine sitzende Göttin mit einer priesterlichen Figur verbunden ist, erkennen wir zunächst rechts Aphrodite, verschleiert zum Ausdruck besonderer Würde, wie z. B. bei der Hochzeit des Kadmos (s. Art.). Ihr entsprechend auf der andern Seite sitzt Artemis, die ebenso wie Aphrodite in dem Mythus vom Koraraube mit den eleusinischen Gottheiten verknüpft ist (s. oben S. 418) und durch jugendliche Erscheinung sowie durch die Kreuzbänder über der Brust sich kenntlich macht; nur der hohe Kalathos bleibt einigermaſsen auffallend. Die neben Aphrodite stehende Figur in ungegürtetem Chiton und Reisestiefeln mit zwei Fackeln hält Strube für weiblich und benennt sie als Daduchin; doch bestreitet Overbeck wohl mit Recht das weibliche Geschlecht; denn die Brust ist flach, das einfache kurze Kleid für eine Priesterin wenig passend und das lange Haar kommt auch dem Daduchos zu, wie sich unten bei Abb. 521 zeigt. Nehmen wir also diesen hier an, so kann der jenem ähnlich gekleidete entsprechende Priester der Gegenseite im Chiton und umgeschlagenen Mantel und in Reisestiefeln nur der Hierokeryx sein, obwohl er eine Fackel und nicht den erwarteten Heroldstab trägt. Daſs seine sowie des Daduchos Tracht für das Amt passend sei, wird niemand leugnen. Auch ist sicher, daſs die vier als Priester benannten Personen sich zu mythologischen Figuren keineswegs eignen.

Auf die kleinen Mysterien in Agrai bezüglich sind nach Strubes eingehender Beweisführung zwei Bilder, das eine auf einer Pourtalèsschen Vase im britischen Museum (bei Wieseler II, 112), das andre an einer Pelike aus Kertsch, hier (Abb. 521) nach Stephani, Compte-rendu 1859 pl. II. Wir sehen die Einweihung des Herakles (s. oben S. 471) vor uns, anscheinend nur als ein Figurantengemälde, welches aber doch, wie Overbeck nachweist, einen bestimmten Moment vergegenwärtigt. Die Mittelgruppe besteht hier wiederum aus der sitzenden Demeter, die mit Scepter und Kalathos unverkennbar ist, und der neben ihr stehenden an eine weiſsmarmorne Säule gelehnten Persephone mit langer brennender Fackel. Hervorzuheben ist bei dieser letztern im Gegensatz zu dem eben betrachteten Gemälde die völlige Entblöſsung des Oberkörpers (welche sicher steht; denn die zerstörten Teile der Vase, durch Punktierung angedeutet, betreffen nur den vom Gewande bedeckten Unterkörper). Diese Besonderheit findet aber ihre Analogie in der Vase Pourtalès (wir nennen sie bei der Vergleichung kurzweg P.), wo ihre Brust nur mit einem durchsichtigen Gewande bedeckt ist. Dicht neben Demeter steht der Knabe Plutos (der Reichtum) mit einem leeren goldenen Füllhorn. Er ist vorne nackt, wie gewöhnlich Knabengestalten, aber ein Fell scheint ihm über dem Rücken auf die Erde

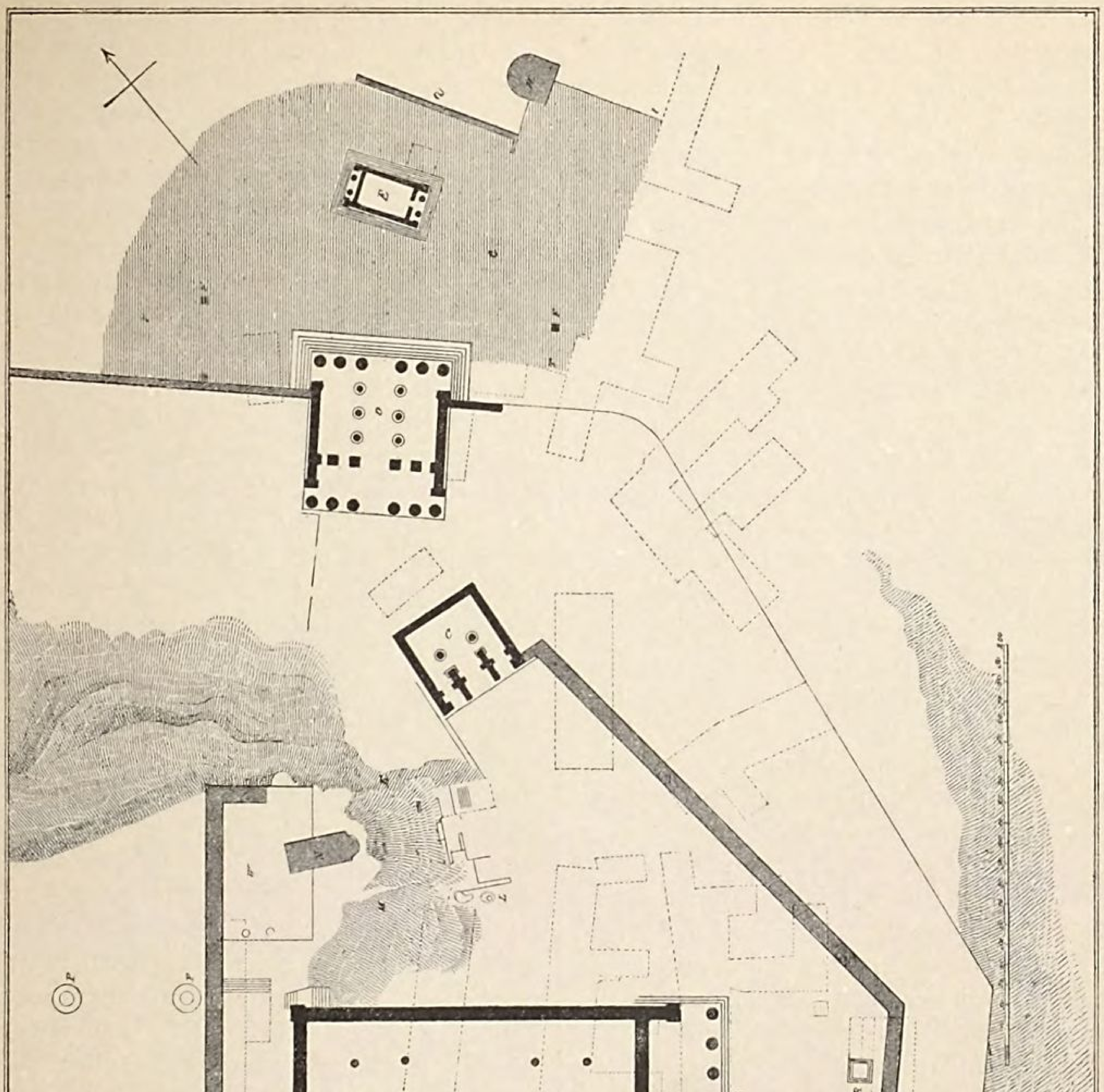


521 Eleusinien in Agrai.

herabzuhängen; aufserdem ist sein Haar mit einer Stephane geschmückt (falls nicht der gewöhnliche Lockenknauf gemeint ist). Links von Demeter sitzt Aphrodite, auch hier sorgfältig verhüllt, sogar an den Händen, obwohl nicht verschleiert; unbestreitbar kenntlich ist sie durch den neben ihr an der Erde kauernden grofsflügeligen Eros. Die auf der andern Seite des Bildes sitzende, das Kinn auf die Hand gestützt, ruhig aufblickende Frau, geschmückt und eingehüllt, will Stephani Peitho nennen, Strube will in dieser »Ammengestalt« die Kalligeneia, Amme des Plutos (Ar. Thesm. 292; Photios s. v.) erkennen und die Aphrodite als Kolias nehmen, — unsichere Vermutungen. In der obern Reihe, d. h. also im Hintergrunde, sitzt rechts Dionysos auf seinem Mantel, epheubekränzt und den Thyrsusstab als Scepter in der Linken aufstützend, aufmerksam zuschauend. Dafs dieser Gott zu der Mysterienfeier in Agrai auch in seiner gewöhnlichen (nicht mystischen) Gestalt in Verhältnis stand, geht daraus hervor, dafs der Revers der P.-Vase ihn zusammen mit Plutos ebenfalls vorführt. Auf seine Teilnahme deuten auch die Worte im Lexikon des Stephanos Byz.: Ἄγραι, χωρίον πρὸ τῆς πόλεως, ἐν ᾧ τὰ μικρὰ μυστήρια ἐπιτελεῖται, μίμημα τῶν περὶ τὸν Διόνυσον. In der Mitte aber, hoch über den Göttinnen, erscheint Triptolemos auf seinem Wagen, in kleinerem Mafsstabe, um die weite Entfernung anzudeuten, aus welcher er durch die Lüfte von seiner Sendung heimkehrt. Dieser Moment seiner Rückkunft wird augenscheinlich erwartet, um an dem links in heroischer Nacktheit dastehenden Herakles die erwünschte Weihe zu vollziehen. Der Held hat in der gesenkten Rechten die Keule gefafst, sein ständiges Attribut, in der Linken trägt er vor dem mit der Chlamys umhüllten Arme ein nicht genau erkennbares Bündel, welches als Fackel oder als zusammengerollte Fichtenzweige angesehen wird, und in ebenso unsicherer Gestalt auf der P.-Vase bei den Einzuweihenden wiederkehrt. Das Tragen besonderer Zweige bei den Mysterien ist bezeugt (vom Scholiasten Ar. Equ. 409: Βάκχον οὐ μόνου τὸν Διόνυσον ἐκάλουν ἀλλὰ καὶ τοὺς τελοῦντας τὰ ὄργια καὶ τοὺς κλάδους οὓς οἱ μύσται φέρουσι); auch dafs diese Zweige Bacchen hiefsen. Als Myste ist Herakles auch bekränzt, wahrscheinlich doch mit Myrtenlaub (Schol. Ar. Ran. 330 μυρσίνῳ ἐστεφανοῦντο οἱ μεμυημένοι). Der Held steht bescheiden zurück hinter einer andern Figur, in der wir nach ihrer Tracht und Haltung sowie nach der Ähnlichkeit mit zweien in Abb. 520 nicht anstehen werden mit Strube den Daduchen zu erkennen, der hier nicht blofs durch ein prächtiges Gewand, sondern auch durch langfliefsendes Haar ausgezeichnet ist, da er augenscheinlich als Mystagoge in Vertretung des Hierophanten auftritt.

Eine sehr willkommene und lehrreiche Ergänzung zu dieser Weihescene liefert die schon erwähnte P.-Vase, auf welcher zunächst das Lokal im Hintergrunde durch sechs flüchtig gezeichnete dorische Säulen als der eleusinische Tempel (von welchem Art. »Eleusis« handelt) deutlich genug bezeichnet ist. Demeter und Kora haben ungefähr dieselbe Haltung; Aphrodite fehlt, und an Stelle der rechts sitzenden Frau finden wir den schon heimgekehrten Triptolemos, der zu Demeter spricht. Herakles mit der Keule in der Linken, dem Mystenscepter (βάκχος) in der Rechten kommt weiter vorgeschritten, der Daduchos trägt nur eine Fackel. Hinter letzterem aber kommt, wie von ihm geleitet, ein nackter Jüngling mit flatternder Chlamys und dem Mystenscepter daher geschritten, und gegenüber dieser Gruppe von rechts ein andrer gleichgekleideter Priester mit der Fackel, welcher seinen Mysten an der Hand (χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ) führt. Aus dem vor des Mysten Haupte schwebenden Sterne läfst sich, wie oft, schliefsen, dafs hier die Dioskuren als Einzuweihende dargestellt sind, wie auch allgemein angenommen wird; vgl. oben S. 472. [Bm]

Eleusis (Plan in Abb. 522 nach Ant. of Attica Chap. I pl. 3), einer der ältesten Orte Attikas, berühmt seines Demeterkultus wegen. Der heilige Tempelbezirk war mit doppelten Ringmauern umschlossen. Vor der äufsern Ringmauer liegt der kleine Tempel der Artemis Propylaia (*E* im Plane; Grundrifs Abb. 243). Den Eingang in den weiteren, äufseren Peribolos bilden die grofsen, äufseren Propyläen (*D*). Sie sind eine freie Nachahmung der athenischen und stammen wahrscheinlich aus alexandrinischer Zeit. Zum innern Peribolos führen die kleinen Propyläen (*C*), in ihrer Anlage der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehörig, aber im 1. Jahrh. v. Chr. von Appius Claudius Pulcher restauriert. Das Hauptgebäude innerhalb des inneren Peribolos bildet der grofse Weihetempel (Ἐλευσίνιον, μέγαρον, ἀνάκτορον, τελεστήριον, μυστικὸς σηκός; *A* im Plane), dessen Grundplan erst durch die neuesten Untersuchungen der archäologischen Gesellschaft zu Athen näher ermittelt worden ist. Vgl. Πρακτικὰ τῆς ἀρχαιολ. ἑταιρίας 1883. Das Gebäude wurde nach den Perserkriegen wieder aufgebaut nach den Plänen des Iktinos, des Architekten des Parthenon, und zwar im dorischen Stil (Vitruv. VII praef.). Drei ausführende Architekten werden uns genannt: Koroibos, der die Cellawände und die untere Säulenstellung im Innern, Metagenes, der die obere Galerie, Xenokles, der das Dach mit dem Opaion zur Beleuchtung des Innern herstellte (Plut. Per. 13). Unter der Staatsverwaltung des Demetrios von Phaleron wurde durch den Architekten Philon der Ostfassade des nach aufsen säulenlosen Gebäudes eine Säulenhalle vorgelegt. In Gemäfsheit des Zweckes hat der Tempel



522 Der Tempelbezirk in Eleusis. (Zu Seite 476.)

eine Form, welche von den sonst gebräuchlichen durchaus abweicht. Der Bau, der zum Teil in den Burgfelsen eingebaut ist, bildet ein ungefähres Quadrat, im Innern 54,15 und 51,80 m messend. Der Haupteingang lag im Osten. Die hier später vorgelegte Philonische Vorhalle zeigt 12 dorische Säulen in der Fronte und je eine zwischen den Ecksäulen und den Anten. Im Innern waren sechs (nicht vier, wie im Plan) Reihen Säulen disponiert, je sieben in einer Reihe. Längs der Innenwände laufen acht Sitzstufen herum. Auf der Südseite führt eine Nebenthür ins Freie. [J]

Elfenbein. Die Verwendung der Elephantenzähne zu Schmucksachen, Geräten und namentlich zur Dekorierung von Holzarbeiten ist im Orient seit alter Zeit gebräuchlich gewesen; von hier erhielten die Griechen die erste Kunde des Materials und daraus gearbeitete Gegenstände. Bei Homer erscheint es als Material für Schwertgriffe und Scheiden, für Schlüsselgriffe, eingelegte Verzierungen von Sesseln, Betten, Pferdegeschirr u. dergl.; sicherlich waren es phönikische Kaufleute, welche dasselbe damals den Griechen zuführten, und Pausanias hebt (I, 12, 4) ausdrücklich hervor, dafs zwar Elfenbein bei Homer häufig genannt wird, der Elephant selbst aber dem Dichter wohl unbekannt war. Später bezog man das Material vornehmlich aus Afrika und Indien, aus letzterem Lande wahrscheinlich durch Karawanenhandel. Dasselbe erfreute sich einer solchen Beliebtheit, dafs es in sehr grofsen Massen nach Europa gebracht wurde; es unterliegt keinem Zweifel, dafs die Alten verhältnismäfsig viel mehr Elfenbein zu künstlerischen und gewerblichen Zwecken verarbeiteten, als wir heutzutage. Hauptsächliche Verwendung fand es in der historischen Zeit zu eingelegter Arbeit; man zersägte es zu diesem Zweck in dünne Plättchen und schnitt aus diesen allerlei Ornamente und Figuren aus, welche in Holzgegenstände, namentlich Thüren, Kassettendecken, Wagen, Betten, Kästchen u. s. w. eingelegt wurden. Auch die berühmte Lade des Kypselos, deren genaue Beschreibung uns Pausanias hinterlassen, deren Verzierungen teils aus dem Zedernholz des Kastens selbst geschnitzt, teils in Gold und Elfenbein hergestellt waren, ist hierher zu rechnen, obgleich es nicht sicher ist, ob die Reliefs derselben eingelegt oder auf den Holzgrund aufgenietet waren. Für gewöhnlich wird man allerdings bei der mit Elfenbein eingelegten Arbeit glatte, nicht reliefierte Ornamente vorauszusetzen haben; doch verstand man sich schon früh sehr gut auf die Elfenbeinschnitzerei und fertigte in dieser Technik zahlreiche Gegenstände an, namentlich Schwert- und Messergriffe, Scepter, Flöten, Kästchen, Schreibtafeln u. a. m.; in der Kaiserzeit waren sogar ganz massive, geschnitzte Füfse für Tische und Betten aus Elfenbein ein häufiger Luxus. Dafs man bei kunstgewerblichen Gegenständen bisweilen auch das Elfenbein färbte, lehrt die bekannte Stelle Ilias IV, 141, wo eine mäonische Frau, die elfenbeinernes Pferdegeschirr mit Purpur färbt, erwähnt wird.

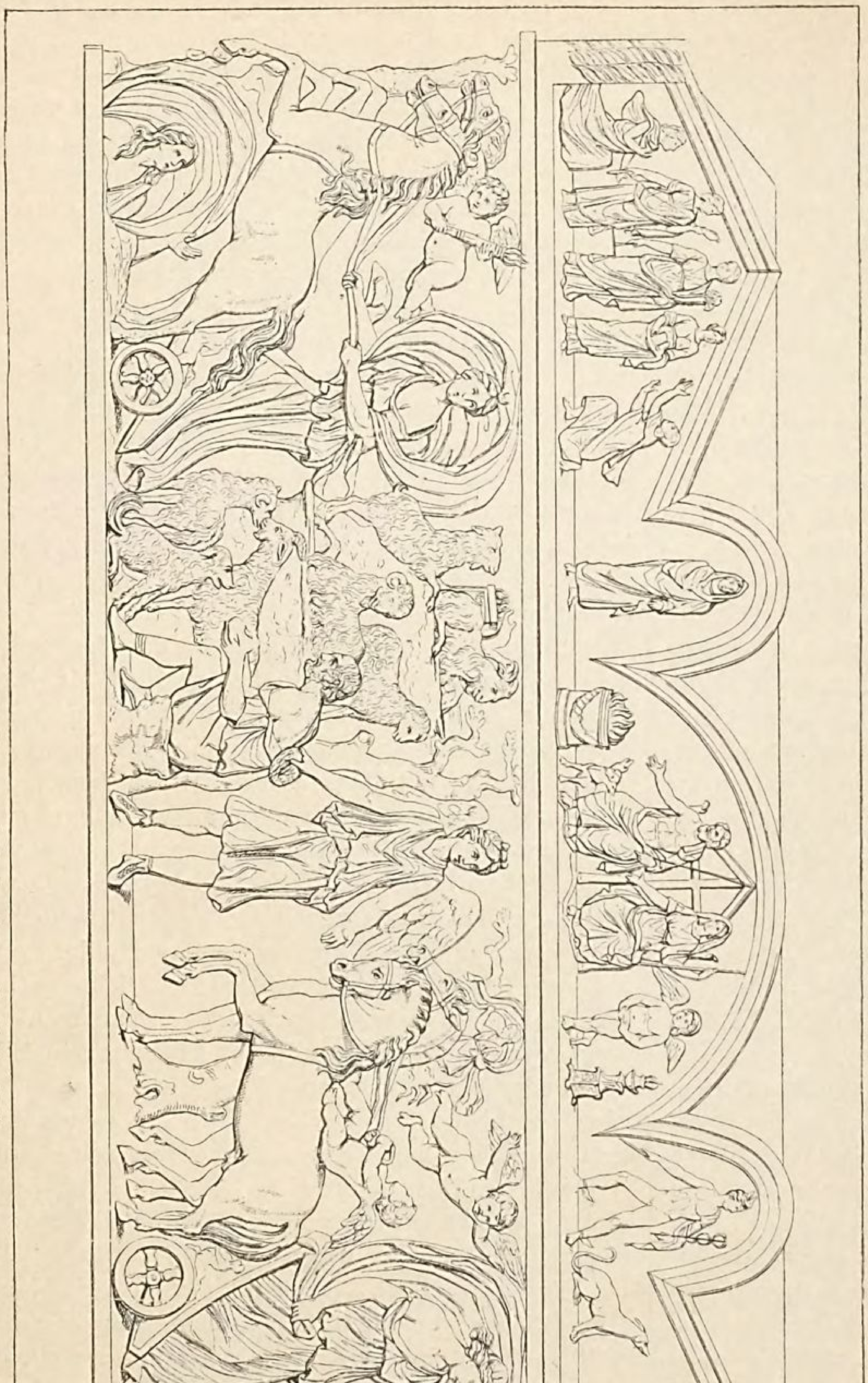
In der Kunst hat das Elfenbein vornehmlich Bedeutung erlangt durch seine Verwendung in der chryselephantinen Technik, in welcher bekanntlich eine beträchtliche Zahl alter Statuen, namentlich Götterbilder, darunter die beiden Meisterwerke des Phidias, der Zeus von Olympia und die Athene des Parthenon, hergestellt waren. Bei diesen Werken waren alle nackten Teile der Figuren aus Elfenbein gearbeitet, alles übrige, Gewandung, Attribute, Haare etc. aus Gold hergestellt. Selbstverständlich waren diese Statuen nicht massiv, sondern das Elfenbein und Gold verkleideten in dünnen Platten und Blechen einen aus Holz, Thon und Lehm hergestellten Kern, auf welchen sie mit Hilfe eines dauerhaften Kittes befestigt wurden. Da hierbei oft sehr bedeutende Flächen mit Elfenbein zu bekleiden waren und, wenn man die Elephantenzähne in ihrer Dicke zersägte, nur verhältnismäfsig kleine Plättchen sich gewinnen liefsen, so ist die allerdings nicht mit Sicherheit zu erweisende Vermutung ausgesprochen worden, dafs die alten Künstler, die sich, wie ausdrücklich von verschiedenen alten Autoren behauptet wird, auf Erweichung des Elfenbeins verstanden haben sollen, auch im Stande gewesen seien, mit Hilfe dieses Geheimmittels bedeutend gröfsere Platten des Materials zu gewinnen, als es der heutigen Technik möglich ist. Dafs eine leichte Färbung einzelner Teile des Elfenbeins bei den chryselephantinen Werken stattfand, ist wahrscheinlich. — Da das Elfenbein in der Erde durch Calcinierung sehr schnell zu Grunde geht, so hat sich nur wenig von Elfenbeinarbeiten aus dem Altertum erhalten; von chryselephantinen Arbeiten sogar gar nichts. Die auf uns gekommenen Reste sind teils künstlerischer Art, wie namentlich Reliefs (darunter vornehmlich die aus der spätern Kaiserzeit herrührenden Diptycha) und kleinere Statuetten, teils einfache gewerbliche Erzeugnisse, wie Messergriffe, Nadeln, Würfel u. a. m. Vgl. Blümner, Technol. d. Gr. u. R. II, 361 ff. [Bl]

Email. Dafs die Fertigkeit, metallene Gegenstände mit aufgeschmolzenen Zierraten von buntem Glase zu versehen, welche wir heute Email nennen, den Alten bekannt gewesen, ist zwar häufig bestritten worden, aber sicher mit Unrecht, da Reste unzweifelhaft echter Emailarbeit aus dem Altertum uns vorliegen. Dieselben rühren freilich meist aus römischer Zeit her; indessen war offenbar auch den Griechen die Technik der Emailarbeit nicht fremd. Man darf mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dafs an den goldelfenbeinernen Statuen der griechischen Kunst die in der Beschreibung erwähnten bunten Verzierungen (z. B. am Mantel und Scepter des olym-

pischen Zeus) eben in Email ausgeführt waren. Unter den erhaltenen Arbeiten der Art aus griechischer Zeit verdienen Erwähnung die im Münchener Antiquarium aufbewahrten goldnen Armspangen in ägyptischem Stile, welche vermutlich der Ptolemäerzeit zuzuweisen sind, sowie der (unter »Kränze« abgebildete) Totenkranz aus Unteritalien; die Emailarbeit ist an diesen Werken in der Technik des sog. »Grubenschmelzes« ausgeführt, d. h. die Zeichnung ist in die Oberfläche des Metallgrundes eingegraben und die Schmelzmasse in diese entstandene Vertiefung eingelassen und dort aufgeschmolzen. — Römischer Technik gehören eine Menge Funde von Emailarbeiten an, welche im westlichen Europa, namentlich in Frankreich und am Rhein, gemacht worden sind. Dieselben gelten allerdings vielfach als keltische Arbeit, zumal Philostrat (Imag. I, 28) den »Barbaren am Okeanos« die Fertigkeit zuschreibt, Farben auf Erz aufzuschmelzen, so dafs dieselben hart und dauerhaft wie Stein würden; und da der Charakter der Ornamentik ziemlich unbestimmt ist, meist geometrische Muster, bei denen das Email nicht, wie in der griechischen, zur Hebung einzelner Partien dient, sondern in anspruchsvollerer Weise den Hauptbestandteil der Dekoration ausmacht, so mufs diese Frage wohl immer noch als eine offene betrachtet werden, ob man hier eine keltische oder eine römische Technik zu erkennen hat. Vgl. Bucher, Gesch. d. techn. Künste I, 1 ff.; Cohausen, Röm. Schmelzschmuck, Wiesbaden 1873. [Bl]

Empästik (ἐμπαιστική). Mit diesem Namen (bei Athen. XI, 488 B genannt als diejenige Technik, in welcher der Becher des Nestor bei Homer, Il. XI, 632, gearbeitet gewesen sei) bezeichnet man ein in der älteren Metalltechnik übliches Inkrustationsverfahren, wobei metallene Ornamente auf einem in der Regel ebenfalls metallenen Grunde durch Nägel oder Nieten befestigt wurden. Diese Methode war namentlich üblich, so lange man sich noch nicht auf das Löten verstand; die so aufgesetzten Ornamente waren wahrscheinlich nicht hohle, in getriebener Arbeit hergestellte Reliefs, sondern blofs in der Silhouette ausgeschnittene Metallbleche. Man hat vielfach angenommen, namentlich im Anschlufs an die angeführte Stelle des Athenaeus, dafs die Mehrzahl der verzierten Homerischen Metallarbeiten in dieser Art gearbeitet gewesen sei; indessen ist dies nicht auszumachen, da das spätere Altertum offenbar gar keine nähere Kunde von der Technik der Homerischen Kunst gehabt hat und die Worte des Dichters selbst verschiedene Deutungen zulassen; es könnte daher bei dem berühmten Schilde des Achill auch wohl wie Milchhöfer vermutet (Anfänge der Kunst in Griechenland S. 144) an die oben unter »Eingelegte Arbeit« beschriebene Plattierkunst gedacht werden [Bl]

Endymion. Er ist bekanntlich der schöne Schläfer und Geliebte der Mondgöttin Selene. Die liebliche Sage war lokalisiert am Berge Latmos in Karien, wo sein Grab in einer Höhle gezeigt wurde (Strab. 636), in welcher er den ewigen Schlummer schläft. Über die Bedeutung des Mythus als Monduntergang sagt Welcker, Griech. Götterl. I, 557 sehr schön: »Es mufs ein reizender Anblick sein, wenn hinter der im tiefblauen Äther scharf geschnittenen Linie des herrlichen Latmos, der das weite Flufsthal wie eine Mauer abschliefst, der Mond untergeht und die weifsgraue Felswand mit zartem Schimmer übergiefst. Wenn je, so mufs dort die Sympathie, die uns der Natur Gefühle gleich den unsrigen leihen läfst, sich regen. Wer auch nur in kleinen Engthälern bemerkt hat, wie der Mond in grofser Scheibe, langsam, da in der Nähe eines Gegenstandes sein Gang sich bestimmter abmifst, auf einen Berggipfel niederzusteigen und lang bei der äufsersten Spitze zu verweilen scheint, wird die Phantasie verstehen, dafs er auf die Stelle, worauf das Auge ruht, sich mit Vorliebe, mit Begierde hefte. Der mächtig hohe steile Latmos aber erstreckt sich, bis zu seiner Spitze äufserst wenig gespalten, in fast gerader, eine fortlaufende Schneide bildender Linie Stunden Weges lang, so dafs der ergreifende Anblick der auf irgend einem Punkte mit ihrem Kufs an ihm hängenden Selene nicht eine zufällige seltene, sondern eine ganz gewöhnliche den Blick fesselnde Erscheinung war. Der in Schlaf und Nacht eingetauchte Jüngling heifst Endymion von ihrem eignen Untergehen oder eher von ihrem Eingehen in seine Höhle, worin sie nach Sappho ihn besucht.« Die Dichtung hat das Bild nicht weiter ausgeführt — wenn man absieht von der plumprealistischen Wendung in Elis, wo Endymion mit Selene 50 Töchter zeugt (die Mondenzahl der olympischen Festfeier) — als dafs ihm vom Zeus auf seine Bitte ewiger Schlaf und ewige Jugend gewährt wird (Apollod. I, 7, 3, 5: αἱρεῖται κοιμᾶσθαι διὰ παντὸς ἀθάνατος καὶ ἀγήρως μένων). Anspielungen darauf bei Plat. Phaed. 72 c, Cic. Tusc. I, 38, 92. Der bald als Jäger bald als Hirt (Theocr. 3, 49; 20, 37) gedachte Jüngling hat wohl erst spät in der Kunst eine Rolle gespielt, da wir, abgesehen von einigen pompejanischen Wandgemälden, den Mythus fast nur auf ziemlich vielen Sarkophagen finden und zwar wie gewöhnlich in einer in den Hauptmotiven übereinstimmenden Weise, in den Nebenumständen vielfach wechselnd. S. Jahn, Arch. Beitr. S. 51—73; Arch. Ztg. 1862 S. 268 ff. Wir wählen ein Exemplar des capitolinischen Museums mit besonders interessanter Deckelverzierung (Abb. 523, nach Righetti I, 64). Hier sehen wir auf der rechten Seite Selene von ihrem soeben still haltenden Wagen herabsteigen, um auf Endymion zuzugehen, der in tiefen Schlaf versenkt daliegt. Er ist als Jüngling dargestellt, in derselben Stellung wie die schlafende Ariadne (s. oben S. 125



523 Luna und Endymion. (Zu Seite 479.)

Abb. 130). Die ihn vorher verhüllende Chlamys wird von zwei Eroten aufgedeckt, deren einer schwebt, während der andre auf der Erde stehend durch den Gestus der rechten Hand sichtbar sein Erstaunen über die Schönheit des Schläfers kundgibt. Um den tiefen Schlaf auszudrücken, ist auf allen Monumenten der Schlafgott angebracht: hier ragt er über ihm mit halbem Leibe hinter einem Steine hervor, ein bärtiger Greis mit reichem Haarwuchs, das Haupt mit der Linken aufstützend, mit Schmetterlingsflügeln am Rücken und kleinen Vogelflügeln am Kopfe, dazu in ein weites mit Ärmeln versehenes Nachtgewand gekleidet. In der rechten Hand hält er einen Mohnzweig, sowie auf andern Bildern ein Horn, aus dem er den Schlummer ausgiefst. Neben ihm sitzt auf einen Fels sich stützend, der bärtige Ortsgenius des Berges. Selene, kenntlich durch die Mondsichel auf ihrer Stirne, trägt einen ärmellosen, tief herabgehenden Chiton mit Überschlag, der die rechte Brust enthüllt; dabei hält sie mit beiden Händen ein bogenförmig über ihrem Haupte flatterndes Tuch, das gewöhnliche Zeichen der Luft- und Lichtgottheiten. Zu ihren beiden Seiten schweben wieder Eroten, der eine mit einer Fackel, wie beim Hochzeitsgeleit, während ein dritter auf den Rossen sitzend mit kindlicher Anstrengung bemüht ist, die feurigen Renner zu halten, wie denn überhaupt in diesen Darstellungen des Erotenspiels manche reizende Variationen einzelner Künstler angebracht sind. Vor dem Gespanne in der Mitte des Ganzen steht ruhig eine weibliche Figur mit grofsen Schulterflügeln, in hochgeschürztem Chiton, gestiefelt, welche in der Rechten einen Kranz hält. Ihre Bedeutung ist allegorisch und schwer zu bestimmen; am ehesten wird sie für eine Hore als Schicksalsgöttin zu halten sein und »die Gunst der glücklichen Stunde« bezeichnen. Hinter den Rossen steht ein Baum

zur Andeutung der Landschaft; oberhalb desselben sieht man (deutlicher auf zwei andern Reliefs) eine der Selene ganz ähnliche kleine Figur mit bogenförmig flatterndem Gewande auf einem Krebs reiten; es scheint sich dies auf die astrologische Vorstellung zu beziehen, dafs das Zeichen des Krebses als das Haus (οἶκος, *domus*) des Mondes angesehen wurde. Die linke Seite des Reliefs wird von der abfahrenden Selene eingenommen und der idyllischen Darstellung des Hirtenstandes des Endymion. Ein alter Hirt mit herabgesunkenem Chiton sitzt auf einem Steine; er hält eine Schale zum Melken in der Hand und wird von seinem Hunde angeblickt. Die Ziegen und Schafe spielen um ihn her und springen an dem Berge, auf dessen Gipfel ein Altar flammt. Unter den davonsprengenden Rossen der Selene erhebt sich, in halber Figur mit Bogenschleier, wie auch oft beim Koraraube, die Erdgöttin; über den Pferden schwebt ein Flügelknabe mit der Fackel, Phosphoros, voran. Dafs nun hier, wie überall bei den Sarkophagvorstellungen, in der Sage von dem beglückten Schläfer Endymion eine sänftigende Beziehung auf den Tod gesucht wurde, beweisen auch die Gruppen auf dem Deckel. In der Mitte thronen nebeneinander Hades und Persephone; zu ihrer Rechten Kerberos und ein flammender Altar, links ein Eros und ein Räucherbecken. Die Unterweltsgötter bewillkommnen mit ausgestreckter Rechten eine von links herantretende verhüllte Frau, die Verstorbene. Ihr gegenüber rechts steht Hermes der Schattenführer, welcher aufser dem Heroldstab noch eine Rute (ῥάβδος) trägt, mit welcher er die Schatten treibt (Homer ω 2—4). Rechts in der Nische sitzen die beiden Gatten auf einem Sofa zusammen; die Frau scheint im Begriff, dem eben vernommenen Rufe des Hermes zu folgen. Denn dafs die Trennung der Gatten unwiderruflich fest steht, ersieht man aus der Darstellung zur linken Seite, wo die drei Parzen, in römischer Art (s. »Moirai«) dargestellt, von dem Paare kniefällig, aber vergebens um Aufschub angefleht werden.

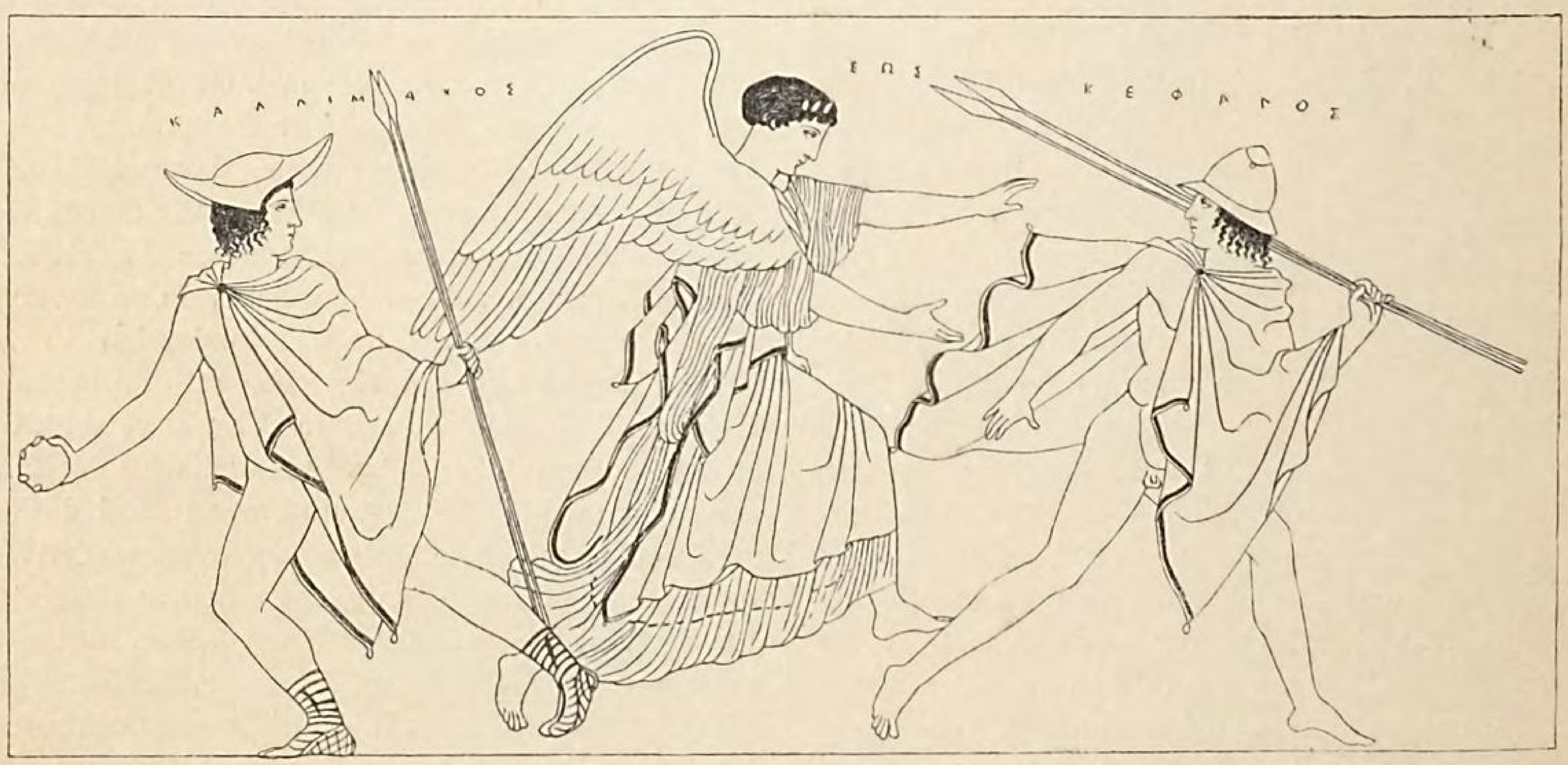
Die campanischen Wandgemälde (s. Welcker, Alte Denkm. IV, 177) sind weniger figurenreich; sie zeigen nur den auf einem Felsensitze schlafenden Jüngling und die zu ihm heranschreitende Selene, jenen in der von Lucian. Dial. deor. 11, 2 geschilderten Positur. Nach einem Gemälde kopiert ist ein jene Bilder weit übertreffendes Marmorrelief im Capitol, welches den schlafenden Endymion allein darstellt mit seinem Hunde, dessen Bellen das Nahen der Selene zu verkünden scheint; abgeb. Braun, Zwölf Basreliefs N. 9. Ein statuarisches Werk von grofser Schönheit ist der ausgestreckt liegende Endymion in Stockholm, von dem es keine gute Abbildung gibt. Eine liebenswürdige Statue der zu dem Geliebten heranschleichenden Selene findet sich im Vatican (Braccio nuovo 50): die Haltung der vorgestreckten Flachhände drückt die Behutsamkeit des Ganges meisterhaft aus.

Eine einzige grofse Vase, wo Selene und Endymion auf dem von Hirschen gezogenen Hochzeitswagen fahren, mit zuschauenden Göttern, scheint auf die elische Version des Mythus zu gehen; s. Ann. Inst. 1878 Taf. G. [Bm]

Enkaustik. Die der alten Malerei eigentümliche, heut nicht mehr geübte Technik der Enkaustik besteht in der Verwendung von Wachsfarben, welche nicht mit dem Pinsel, sondern mit einem bestimmten Instrument aufgetragen und durch Einbrennen fixiert werden. Das dabei übliche Verfahren ist zwar von den alten Schriftstellern, namentlich von Plinius (besonders XXXV, 149: *cera, et in ebore, cestro id est viriculo*), mehrfach angedeutet, aber nirgends eingehend beschrieben, so dafs dasselbe mit Sicherheit sich heut nicht mehr angeben läfst, obgleich schon seit dem vorigen Jahrhundert beständig erneuerte Versuche stattgefunden haben, diese verloren gegangene Technik wieder zu finden. Die meiste Wahrscheinlichkeit hat unter den neueren Ansichten die des Malers Donner für sich, welcher in seiner Schrift »Die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung, Leipzig 1869« (als Einleitung zu Helbig »Wandgem. der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens«) das enkaustische Verfahren einer eingehenden Analyse unterzogen und die technischen Ausdrücke der Alten in sehr plausibler Weise erklärt hat. Danach malte man in der Weise, dafs die verschieden gefärbten Wachsfarben unter Beimischung irgend welchen Harzes oder fetten Öles leicht geschmolzen und in dickflüssigem Zustande mit einem Spatel *(cestrum)* auf eine vorher durch Grundierung präparierte Holztafel aufgetragen wurden. Dieser Spatel hatte wahrscheinlich lanzettförmige Gestalt und einen feingezahnten Rand, wodurch eine zu starke Anhäufung des Wachses und das Zuglattwerden der Oberfläche beim Auftragen vermieden wurde. Die untere Seite des Spatels war vermutlich spitz und wurde je nach Bedarf bei der Malerei mit zu Hilfe genommen, diente wohl auch dazu, die Umrisse des Gemäldes vorher auf der Tafel flüchtig einzuritzen. Die fertige Malerei mufste dann noch eingebrannt werden; und dafs dieser Teil des Verfahrens besonders wichtig war, kann man daraus schliefsen, dafs die ganze Technik davon (ἐγκαίειν, *inurere*) ihren Namen erhalten hat. Hierfür bediente man sich eines eisernen Stäbchens (ῥαβδίον), welches glühend gemacht und je nach Bedürfnis der Malerei bald näher, bald ferner gebracht wurde, um die Farben untereinander zu verschmelzen, Nüancen zu verändern oder neue hervorzubringen u. dergl. m. Dafs das Ganze eine sehr mühselige und langsam von statten gehende Arbeit war, liegt auf der Hand;

es wird das auch öfters von den Alten hervorgehoben, und die enkaustischen Maler stellten daher auch nur kleinere Bildchen her. Dafs für diese Kabinettmalerei auch Elfenbein als Malgrund benutzt wurde, spricht gleichfalls dafür, dafs man sich dieselbe als eine Art Miniaturmalerei zu denken habe. — Eine mehr handwerksmäfsige Technik war die enkaustische Schiffsmalerei, bei der Wasserfarben mit dem Pinsel aufgetragen wurden; es war das teils blofser farbiger Anstrich, teils in grofsen Dimensionen ausgeführte Figuren, die als Wahrzeichen der Schiffe ober sonst als Schmuck des Bordes dienten. [Bl]

Eos. Das Frühlicht des anbrechenden Tages hat in dem wärmeren Klima Griechenlands eine höhere Bedeutung als bei uns. Während der guten Jahreszeit beginnt fast eine Stunde vor Sonnenaufgang die



524 Eos verfolgt den schönen Kephalos.

weifse und gelbliche Färbung des Morgenhimmels, aus der allmählich die wie Feuergarben aufschiefsende hochrote Strahlung sich entwickelt, welche einer ausgebreiteten Hand mit fünf rosigen Fingern vergleichbar das Homerische Bild, obwohl es uns befremdet, verständlich erscheinen läfst. Ziemlich oft habe ich Gelegenheit gehabt, auf dem ägäischen Meere im kleinen Schiffe die Beobachtung mit Mufse anzustellen. Aber die griechischen Maler haben sich wohl gehütet, nach Homer eine »rosenfingerige« Eos im »Krokosgewande« zu zeichnen; ihnen ist Eos eine Rosselenkerin wie Helios selbst, welche in reicher Bekleidung auf leichtem Wagen am Himmel emporfährt und dem Gotte des Tagesgestirns an Würde nicht nachgibt. Auf Vasenbildern lenkt sie häufig mit grofsen Schulterflügeln versehen ein Viergespann sprengender Rosse, auch geht ihr wohl noch die fackeltragende Hekate (φωςφόρος) voran (Millin G. M. 93); oder sie selbst ist ungeflügelt, ihre Pferde aber tragen diese Attribute (Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 79. 80). Auf der grofsen Unterweltsvase von Canossa (München N. 849) fährt sie mit vier Rossen, welche ein Flügelknabe (Phosphoros) lenkt, vor Helios her, ebenso wie dieser am Haupte mit einem grofsen Nimbus und Strahlenkranze umgeben. (Bei Verg. Aen. VI, 535 *roseis Aurora quadrigis;* VII, 25 *Aurora in roseis fulgebat lutea bigis* ist das Beiwort synekdochisch zu fassen.) Bescheidener fährt sie selbst auf Münzen der gens Plautia des Helios Rosse (Millin G. M. 29, 95) oder hält mit der Fackel und im bogenförmigen Gewande auf Münzen von Alexandrien ein Rofs am Zaume; auch reitet sie nach Eur. Or. 1004 (μονόπωλος Ἀώς) wie Selene. — Die Spende des Tausegens der Morgenfrühe versinnlicht sehr hübsch ein kleines attisches Vasenbild: Eos schwebt geflügelt mit zwei Krügen in den Händen, den einen vollschöpfend, den andern ausgiefsend; Millingen uned. mon. I, 6 (Ovid: *croceis roscida equis*). Dagegen trägt sie die Fackel und Herse den Taukrug vor dem Wagen des Helios her auf dem Panzer der Augustusstatue Abb. 183 S. 229.

In speziell attischer Sage liebt und verfolgt Eos den schönen Kephalos, einen rüstigen Jäger. Euripides sagt, jeder, der alte Gemälde und Lieder kenne, wisse, wie einst die schönstrahlende Eos den Kephalos aus Liebe in den Himmel entführte (Hipp. 451). Diese beliebte Verfolgungsscene, deren typische Darstellung sich auf mehr als 20 Vasenbildern findet (wir geben eines nach Bull. napol. I, 1 in Abb. 524), beschreibt Jahn, Arch. Beitr. S. 94 zusammenfassend. »Eos ist stets reichbekleidet, meistens mit grofsen Schulterflügeln dargestellt, auch wohl mit einer Haube auf dem Kopfe. Kephalos erscheint immer als jugendlicher Jäger, mit der Chlamys, seltener auch mit einem Chiton bekleidet, meistens den breitkrämpigen Petasos auf den Rücken geworfen, mit-

unter (wie hier) mit einem spitzen Hut auf dem Kopfe; in der Hand hält er gewöhnlich zwei Speere, auch sieht man neben ihm seinen Hund. Während Eos ihm mit raschen Schritten sich nähert, sucht er ebenso eilig sich ihrer Umarmung zu entziehen, indem er meist sich nach seiner Verfolgerin umsieht, ja er erhebt sogar, um sich ihrer zu erwehren, einen in der Eile aufgerafften Stein wider sie. [So auf dem unter »Helios« mitgeteilten Bilde der berühmten Blacasschen Vase.] Auf einem Vasenbilde indes geht sie gemäſsigten Schrittes auf ihn zu und hält eine Binde mit beiden Händen ihm entgegen, welche er mit einer Handbewegung zurückweist; der Sinn dieser Vorstellung ist derselbe, die Binde als Liebeszeichen bekannt. Nicht immer ist die Darstellung auf diese beiden Hauptpersonen beschränkt, sondern es zeigt sich bald auſser Kephalos ein zweiter erschreckt fliehender Jüngling, der auch wohl einen Stein zur Abwehr erhebt [wie hier], bald mehrere forteilende Jünglinge, aus deren Mitte Kephalos entführt wird, bald ein Jüngling oder bärtiger Mann mit einem Stabe ruhig stehend, dem wohl ein andrer gegenübersteht, der eine Leier hält. Von diesen berichtet die Sage nichts, und es dürfte kaum geraten sein, nach bestimmten Namen zu suchen, zumal da der Name Kallimachos (auf unsrer Vase) schwerlich der Sage angehört. Wie die entführten Jungfrauen (Europa, Kora) fast immer aus dem Kreise fliehender Schwestern oder Gefährtinnen geraubt werden, so wird Kephalos von seinen Freunden und Gespielen hinweg entrückt, wodurch sowohl in ethischer als in malerischer Hinsicht bedeutende Motive gewonnen wurden. Auch der bejahrte Vater oder Anverwandte fehlt hier nicht, und hier wie sonst wird ihm die Entführung gemeldet.«

Auf andern Bildwerken hatte Eos den Verfolgten schon ereilt und trug ihn in ihren Armen davon. Auf dem Dache der athenischen Königshalle stand eine Gruppe dieser Art von gebrannter Erde (Paus. I, 3, 1); deren Gegenstück war Theseus, den Skiron ins Meer stürzend. Eine Terracotta, in Athen selbst gefunden, von lebendiger Auffassung, gibt ohne Zweifel jene Darstellung im ganzen wieder; abgeb. Arch. Ztg. 1876 Taf. 15. Auch auf dem Relief am amykläischen Throne war anscheinend dieser Moment gewählt (Paus. III, 18, 7). Eine Trinkschale aus Corneto, abgeb. Mon. Inst. X, 39, sichert durch die Inschriften und den Lorbeerkranz des Jünglings ebenfalls diese Beziehung, während ohne jene nur durch die Körperhaltung und die Öffnung der Augen Kephalos von dem getöteten Memnon (s. Art.) zu unterscheiden ist. Auch die Verfolgung eines leiertragenden Jünglings durch eine geflügelte Frau, welche nach Jahn, Arch. Beitr. S. 97 ff. nicht auf Eos, eher auf eine Harpyie zu deuten wäre, will Robert, Bild und Lied S. 32 hierher beziehen.

An Eos und Kephalos schlieſst sich die Fabel von Kephalos und Prokris, welche schon Homer kennt (λ 321, in Athen eingeschoben?), aber besonders die attischen Dichter zu einem Intriguenspiel ausspannen, welches (nicht vollständig) in Ovids



525 Der Philosoph Epikur. (Zu Seite 484.)

Met. 7, 661 ff. nacherzählt wird. Den Tod der eifersüchtigen und im Gebüsch lauschenden Prokris durch den Speer des eigenen Gatten Kephalos, der ein Wild zu treffen glaubt, stellt in schlichter Weise und ganz ohne die erwartete Dekoration eine rotfigurige Vase vor (Millingen uned. mon. I, 14): getroffen vom Speere unter der rechten Brust sinkt Prokris aufs linke Knie; Kephalos greift sich bestürzt ans Haupt; auf der andern Seite steht der

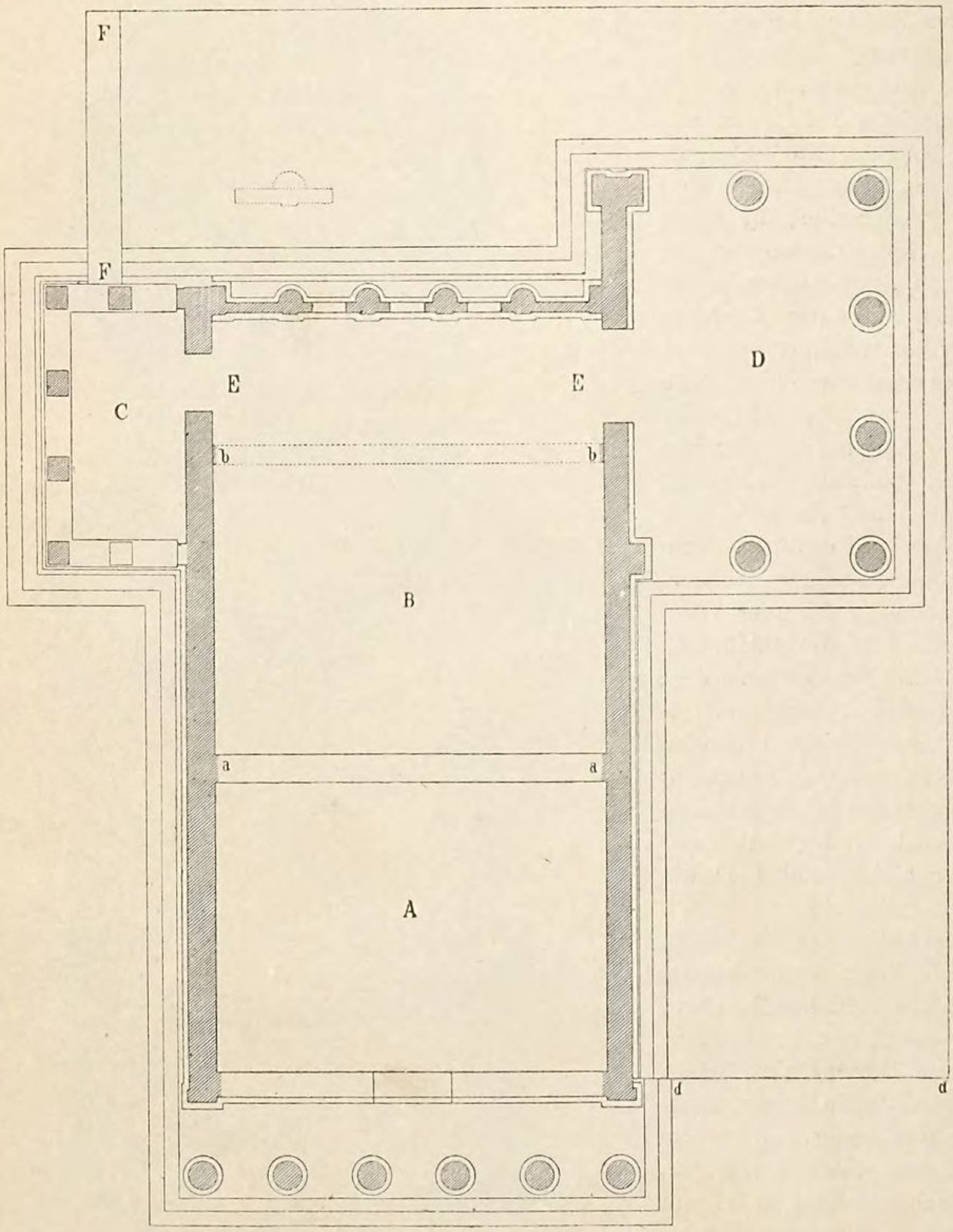
alte Erechtheus mit Scepter und Lorbeerkranz, vorwurfsvoll den Arm ausstreckend. Über der Sterbenden schwebt ein Vogel mit Frauenantlitz (etwa die Harpyie?). — Des Kephalos Kopf findet sich auf Münzen von Kephallenia als sog. redendes Wappen; er sollte nach jener Blutschuld dorthin geflüchtet sein, weshalb er als flüchtiger Mörder mit herabhängenden Haaren (αὐχμηρός) erscheint.

Den bekanntesten Mythus von Tithonos, dem troischen Geliebten der Eos findet man nur auf einem etruskischen Spiegel, wo sie ihn in ihren Armen davonträgt, Gerhard Taf. 232; und auf einem etruskischen gepreſsten Goldschmuck, wo sie ihn als alten Mann pflegt, Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. VIII, 4. [Bm]

Epheben. S. über Erziehung und Ausbildung der Epheben Gymnastik und Unterricht.

Epikuros, der Philosoph. Wie verbreitet seine Bildnisse namentlich bei den Römern waren, zeigen die Stellen bei Plin. 35, 5: *Epicurios voltus per cubicula gestant ac circumferunt secum;* Cic. Fin. 5, 1: *Nec tamen Epicuri licet oblivisci, si cupiam; cujus imaginem non modo in tabulis nostri, sed etiam in poculis et anulis habent.* Man trieb mit dem Manne bekanntlich einen förmlichen Kultus gelegentlich der von ihm selbst eingesetzten Gedächtnistage am 20. jedes Monats, den Ikaden. Vorhanden sind zwei Doppelbüsten, deren eine die Namen des Epikur und seines unzertrennlichen Freundes Metrodoros trägt. Eine andre vorzügliche Büste von ihm im Philosophenzimmer des capitolinischen Museums N. 64 geben wir (Abb. 525) nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 25, 1. In dem schmalen, wohlgebildeten Gesichte liegt ein Zug von Leiden und Müdigkeit, zu welchem die lange und schmerzhafte Blasenkrankheit den Grund gelegt haben mag. [Bm]

Erechtheion. Das älteste Athenaheiligtum zu Athen war der am Nordrande der Burg gelegene Tempel der Athena Polias. Gewöhnlich wurde das Gebäude nach einem einzelnen Raum τὸ Ἐρέχθειον genannt, der offizielle Name war: ὁ νεὼς ὁ ἐμ πόλει ἐν ᾧ τὸ ἀρχαῖον ἄγαλμα (C. J. Att. I, 322). Vgl. Xen. Hell. 1, 6, 1: ὁ παλαιὸς τῆς Ἀθηνᾶς νεώς und Strabo 9 p. 396: ὁ ἀρχαῖος νεώς ὁ τῆς Πολιάδος. Nach der Zerstörung des Tempels in den Perserkriegen ging man nicht gleich wieder an einen Neubau desselben, stellte ihn vielmehr nur notdürftig wieder her und führte erst nach Vollendung des Parthenon (über dieses Kultverhältnis zum Erechtheion vgl. »Parthenon«) jenes zierliche Prachtgebäude auf, welches seiner ganzen Anlage nach einzig in der griechischen Baukunst dasteht. Olymp. 92, 4 war der Bau noch nicht vollendet, wie uns eine Inschrift, den Bericht der Baukommission des

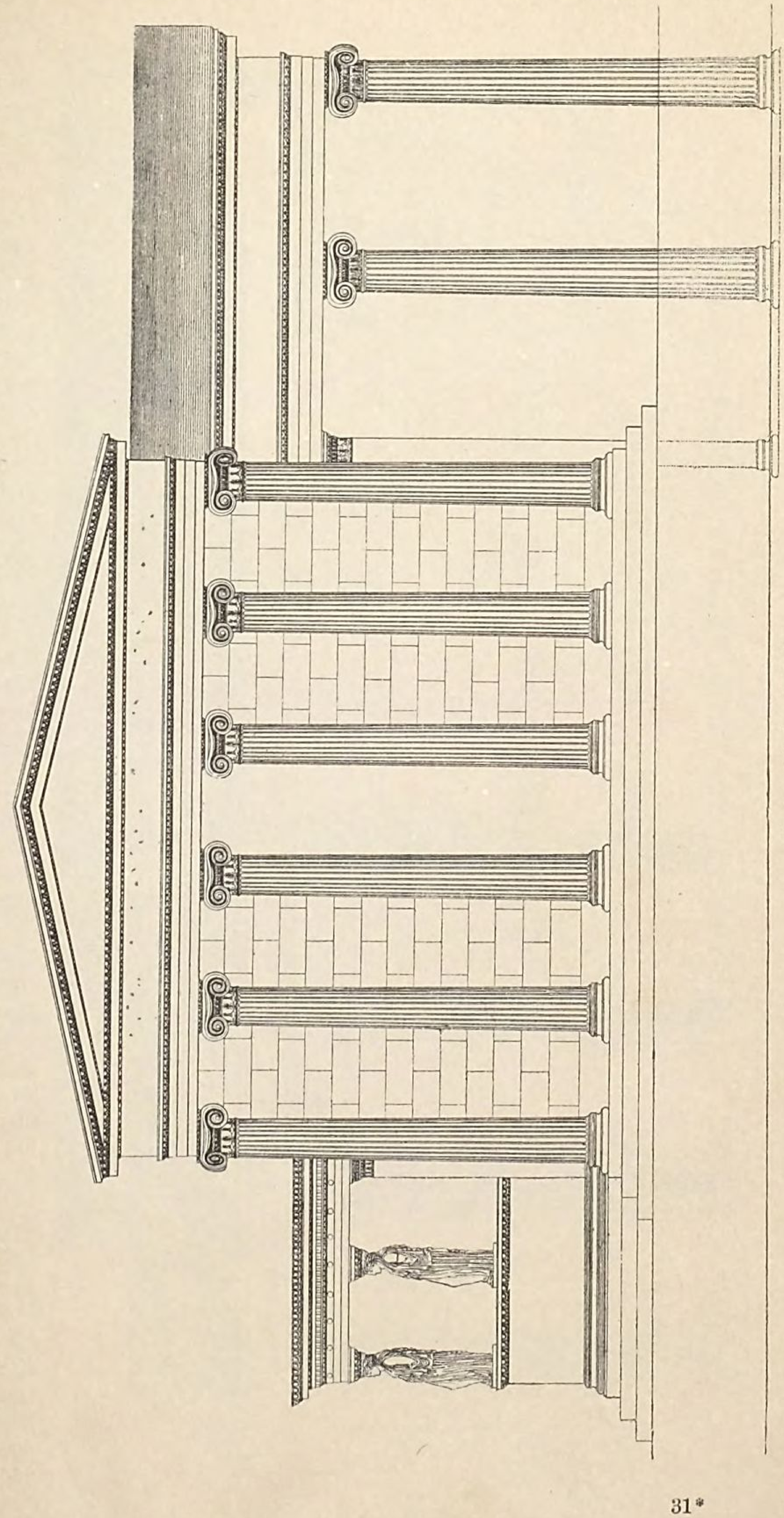


526 Grundriſs des Erechtheion. (Zu Seite 485.)

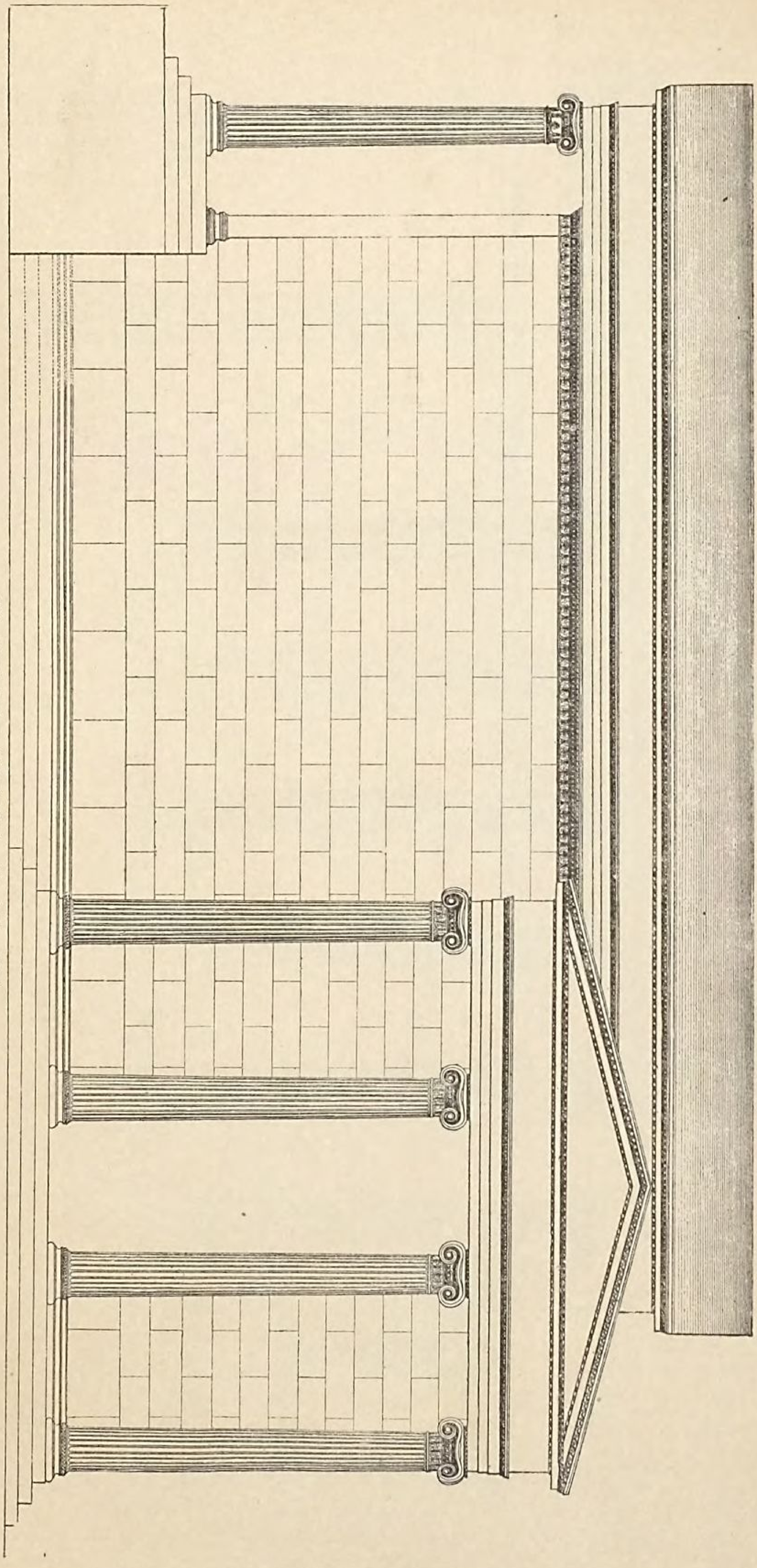
Erechtheion enthaltend (C. J. Att. I, 322), belehrt. Aus dem nächsten Jahre besitzen wir eine weitere Inschrift, eine Rechnung über Ausgaben für Bauarbeiten am Erechtheion (C. J. Att. I, 324): Olymp. 93, 3 wurde der vielleicht eben erst vollendete Tempel, namentlich der westliche Teil desselben, durch Brand beschädigt, später aber wieder hergestellt.

Die Plananlage ist, wie ein Blick auf den Grundrifs Abb. 526 (nach Stuart II Ch. 2, 20 new ed.) zeigt, eine sehr komplizierte und von allen sonst bekannten Tempelbauten abweichende.

Betrachten wir das Äufsere des Gebäudes (Abb. 527, 528, 529 nach Stuart II Ch. 2 pl. 4, 7, 10 Originalausgabe), so ist vor allen Dingen zu bemerken, dafs das Niveau der Ost- und Südfront um etwa 3 m höher liegt als das der Nord- und Westfront. Die Ost- und Hauptfront (Abb. 527) ist ihrer ganzen Breite nach mit einer Halle von sechs ionischen Säulen geschmückt, zeigt also die Form eines Prostylos. Die Langseiten, die Süd- und Nordseite, sind schmucklos wie die Langseiten eines jeden prostylen Tempels, doch springt am westlichen Ende jeder Seite eine Halle vor. Auf der Südseite sehen wir die von sechs Karyatiden (vier in der Fronte, je eine hinter der Eckfigur) getragene Korenhalle (κόραι heifsen einfach diese Gestalten in den Inschriften). Auf der Ostseite dieser Halle führte hinter der rückwärts stehenden Karyatide durch die Brüstung, auf der die



527 Erechtheion (Ostseite).



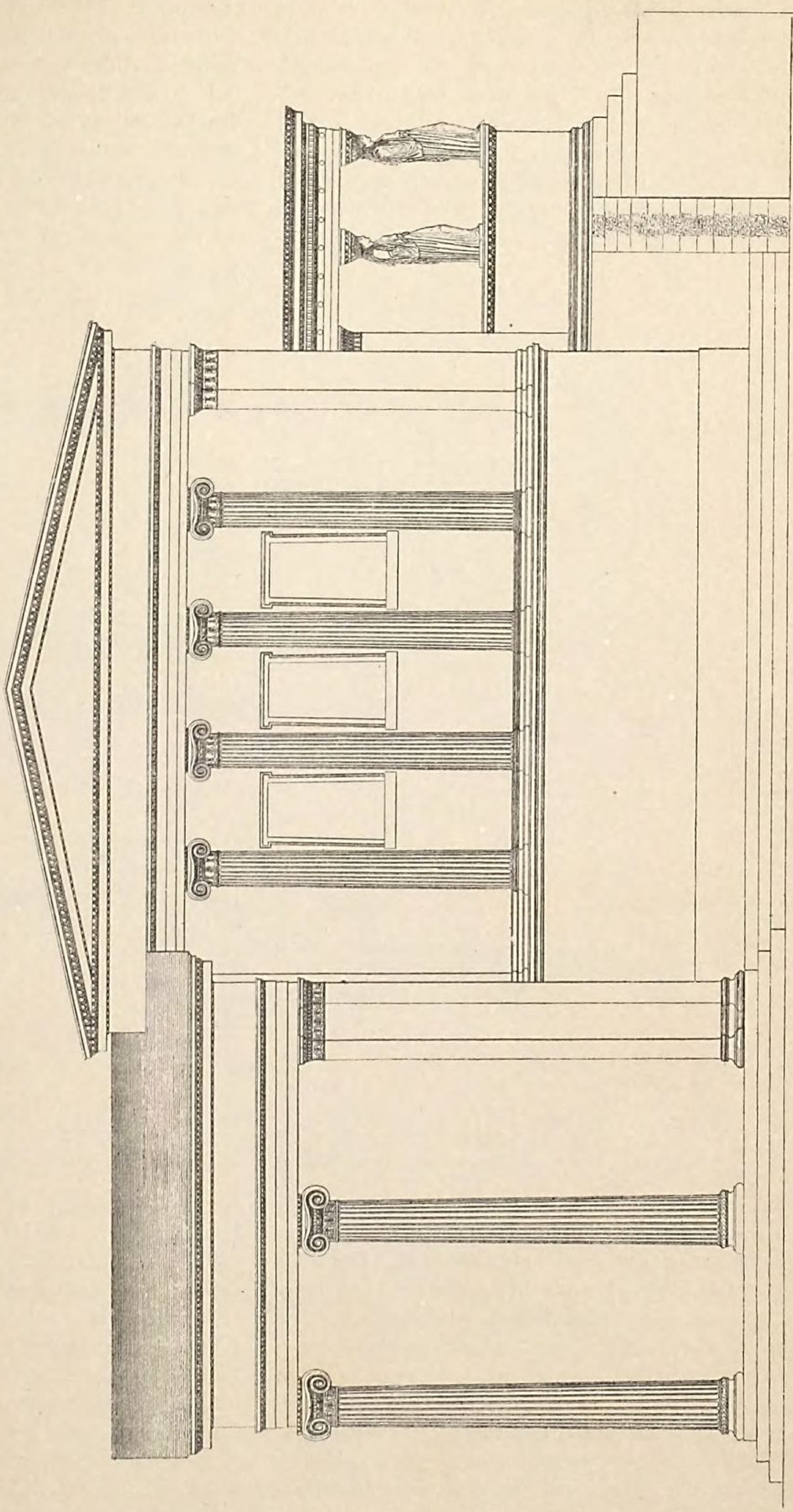
528 Erechtheion (Nordseite). (Zu Seite 485.)

Gestalten stehen, eine Thür ins Innere, von wo aus man mittels einer Treppe in den tiefer gelegenen Westraum des Baues gelangte. Vgl. Abb. 530, welche einen nach den Ansichten des Verfassers restaurierten Grundplan gibt. (Die aus Stuart entnommenen Abbildungen weichen in manchen Punkten von unserer Beschreibung ab, weil dem englischen Forscher eine Reihe technischer Marken unbekannt geblieben sind, welche erst in neuerer Zeit richtig erkannt, gewürdigt und verwertet worden sind.) Zur tiefer gelegenen Nordseite (Abb. 528) steigt man von Osten her über eine Freitreppe von zwölf Stufen (auf der Abbildung nicht angegeben) hinab. Die Halle am westlichen Ende dieser Seite wird von sechs ionischen Säulen getragen, welche ebenso disponiert sind, wie die Karyatiden der Korenhalle. Eine grofse Prachtthür führt von hier in den Westraum. Nach Westen hin greift die Halle über das Gebäude hinaus und ist in ihrer Rückwand von einer kleinen Thür durchbrochen. Letztere führt in einen unter freiem Himmel liegenden, früher völlig umfriedigten Raum vor der Westseite des Baues (s. Abb. 530). Die Westseite (Abb. 529), in einem Niveau mit der Nordseite gelegen, zeigt auf hoher Brüstung eine durch vier ionische Halbsäulen gegliederte Wand. Zwischen den Intercolumnien liegen drei Fenster. Die Brüstung wird unter der dritten Halbsäule von Norden her von einer Thür durchbrochen (auf der Abbildung nicht angegeben). — Der vor dieser Seite gelegene, oben erwähnte freie Raum war begrenzt im Osten durch das Gebäude selbst, im Norden und Westen durch eine Mauer, im Süden durch die früher mit Marmor verkleidete nördliche Koupierung der Terrasse, welche das Niveau der Südseite hebt. Die Terrasse

trug oben eine Balustrade, welche gegen die Brüstung der Korenhalle stiefs. Nach verschiedenen Anzeichen scheint in der Ecke, welche die Westfront des Gebäudes mit dem Nordrande der Terrasse bildet, ein weiterer kleiner Bau gestanden zu haben. — Mit plastischem Schmuck waren die Giebel des Tempels nicht versehen, dagegen trug das Hauptgebäude sowohl wie die Nordhalle einen fortlaufenden Figurenfries, von dem unten die Rede sein soll.

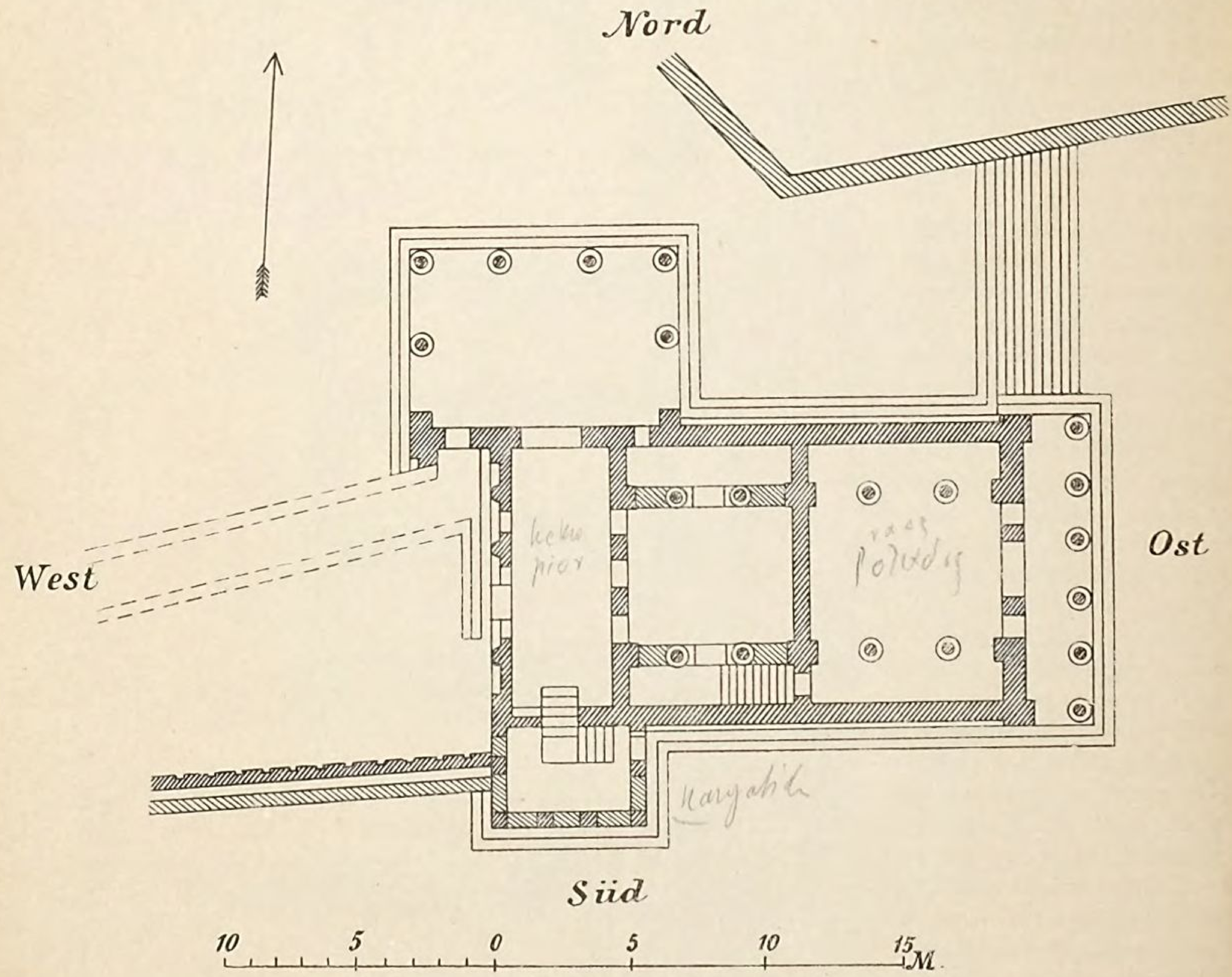
So einfach die Rekonstruktion des Äufseren des Gebäudes ist, so schwierig ist die des Innern desselben. Die Ansichten der Architekten und Gelehrten gehen darüber weit auseinander. Wenn ich im folgenden wesentlich die in meiner Arbeit »Über das Erechtheion«, München 1878, niedergelegten Resultate wiederhole, so geschieht es, weil mein Rekonstruktionsversuch bisher der einzige ist, welcher allen am Gebäude selbst sich findenden technischen Merkmalen möglichst gerecht zu werden versucht. Dafs freilich Berichtigungen im einzelnen nicht ausbleiben werden, versteht sich bei Lösung einer so schwierigen Frage von selbst. Vgl. Borrmann, Mitt. d. Arch. Inst. 1881 S. 372 ff.

Das jetzt vollkommen kahle rechteckige Innere des Gebäudes war, wie allgemein anerkannt, seiner Länge nach durch zwei Scheidewände, deren technische Marken deutlich erkennbar, in drei Räume geteilt, von denen wir den östlichen die Ostcella, den mittleren die Westcella, den schmalen westlichen die Westhalle nennen wollen.



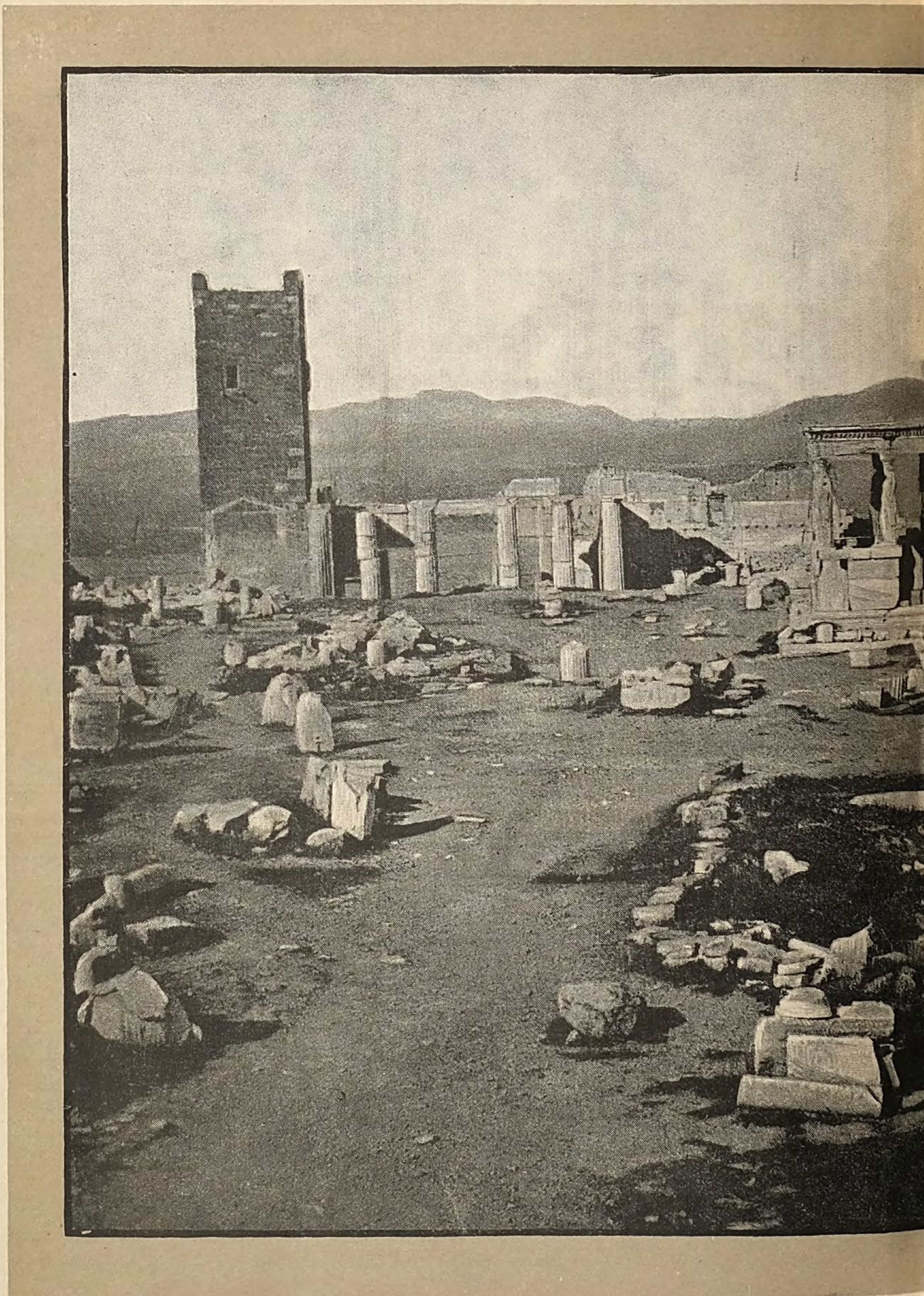
529 Erechtheion (Westseite). (Zu Seite 485.)

Über die Einteilung des Gebäudes seiner Höhe nach waren die Ansichten früher sehr geteilt, und in Deutschland erfreute sich die von Bötticher aufgestellte Ansicht, Ost- und Westcella seien doppelstöckig gewesen, d. h. beide seien durch einen Zwischenboden in einen Ober- und Unterstock geteilt gewesen, einer besonderen Beliebtheit. Diese Ansicht stützte sich hauptsächlich darauf, dafs in der hohen Plinthenschicht über der Spira der Südwand drei kleine Luftlöcher sich finden, denen drei eben- zu einer in die tiefer gelegene Westcella führenden Holztreppe. Die Decke der Ostcella war wahrscheinlich von vier Säulen gestützt. Um dem Raume mehr Licht zuzuführen, war neben der Thür rechts und links vielleicht ein Fenster angebracht. Das Niveau des Fufsbodens der Westcella und der Westhalle ist nach den vorhandenen Resten ebenfalls mit Sicherheit nachzuweisen: die Fufsbodenplinthe der letzteren lag auf der Schwelle der grofsen Thür der Nordhalle, die der ersteren um eine Stufe tiefer. Die Westwand



530 Restaurierter Grundrifs des Erechtheion. (Zu Seite 486—489.)

solche in der Nordwand entsprechen. Diese Löcher hielt man für Souterrainfenster, aus denen man dann auf ein unter der Ost- und Westcella liegendes Souterrain schlofs. Es sind diese Fenster oder besser Löcher aber sicher modernen Ursprungs (vgl. Borrmann a. a. O.), alle darauf gebauten Hypothesen fallen also in ihr Nichts zusammen. Nach den sicheren Merkmalen, welche das Gebäude selbst an die Hand gibt, lag die Fensterbodenplinthe der Ostcella auf der Thürschwelle. Diese Cella war ein ungeteilter Raum, der nach Westen durch eine volle Wand abgeschlossen war. Diese Wand durchbrach in ihrem südlichen Ende eine Thür, welche den Zugang bildete der Westhalle zeigt auf hoher Brüstung den äufsern Halbsäulen entsprechend Wandpfeiler. Ähnlich wird die Ostwand der Halle gegliedert gewesen sein, nur dafs hier an Stelle der Wandpfeiler eine freie Pfeilerstellung getreten sein mag. Es läfst sich das aus folgendem schliefsen. Die Westhalle erhielt durch drei Thüren, die der Nordhalle, die der Korenhalle und die nach Westen ins Freie führende, genügendes Licht. Wozu dienten nun noch die hoch angebrachten Fenster der Westwand? Doch offenbar, um durch die Westhalle das Licht in die Westcella zu werfen, was nur möglich war, wenn die Wand, welche Halle und Cella trennte, keine volle, sondern eine durch

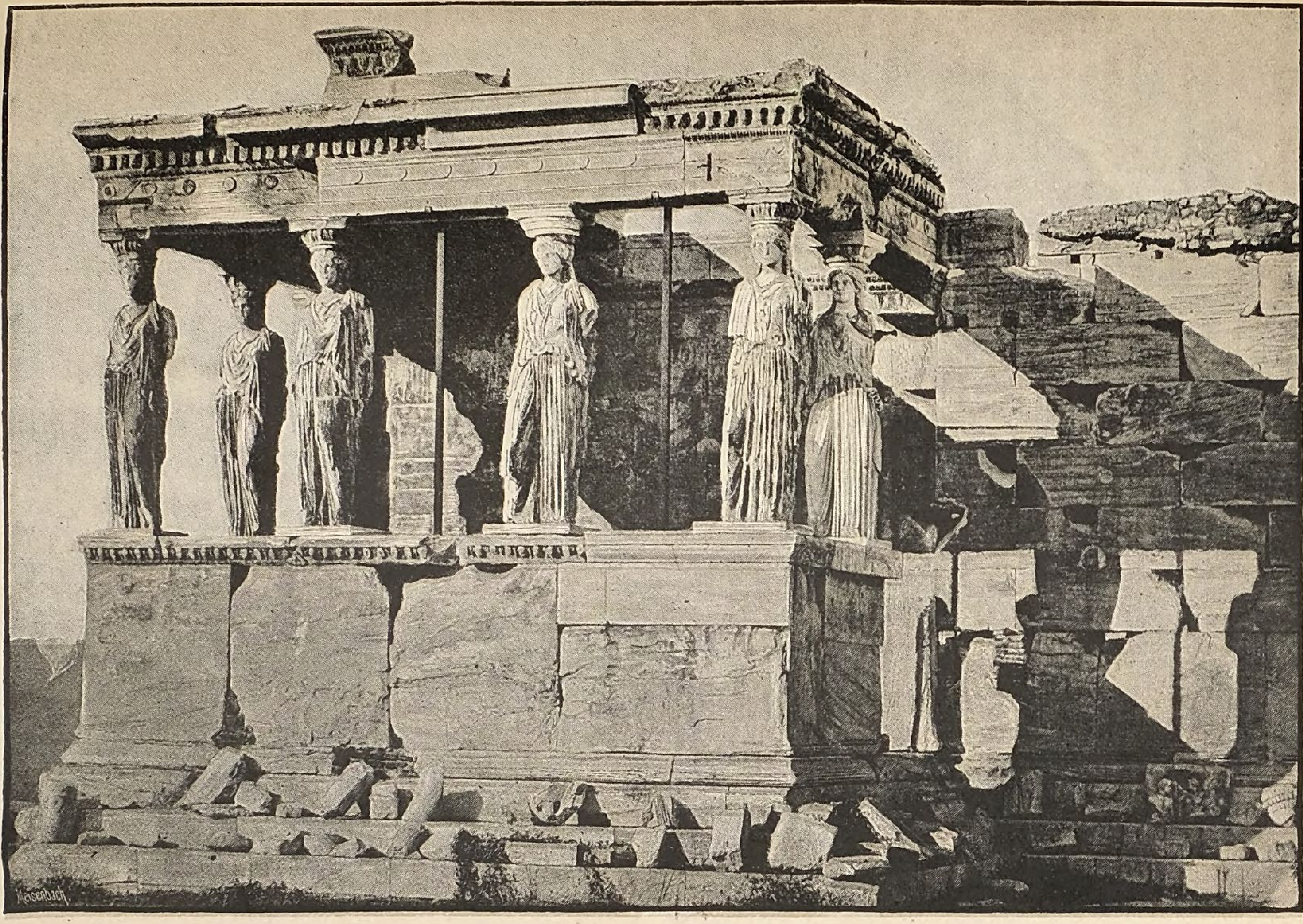


Das Burgplateau der Akropolis

Rechts das Erechtheion, links die Prop



von Athen (von Osten gesehen).
yläen und der türkische Festungsturm.



Das Erechtheion von Süden (Korenhalle).

TAFEL IX.

eine Pfeiler- oder vielleicht auch Säulenstellung durchbrochene war. Von der Westhalle führte zur Westcella eine die Brüstungsmauer in der Mitte durchbrechende Thür. Die ganze Einrichtung der Westcella, wie ich sie in meinem Plane gegeben, beruht auf Konjektur. Ich habe angenommen, dafs der Raum durch zwei parallel laufende Brüstungsmauern, welche je zwei Säulen als Deckenstützen trugen, in drei Schiffe geteilt wurde. Die Seitenschiffe waren vom Mittelschiff aus durch Thüren zugänglich. Im südlichen Schiff lag die nach der Ostcella emporführende Treppe. Vom nördlichen Schiffe aus gelangte man durch eine unter dem Niveau des Fufsbodens gelegene Thür in eine kleine unter der Nordhalle befindliche Krypte. Über die Begründung des hier Vorgetragenen vgl. meine oben citierte Arbeit. In »Baukunst« findet sich unter Abb. 275 der Aufbau der östlichen Säulenhalle und unter Abb. 278 der Aufbau der Ante derselben Halle verzeichnet.

Nehmen wir jetzt die Beschreibung des Pausanias (I, 26, 6 ff.) zur Hand, so werden wir finden, dafs sich dieselbe mit unserer Rekonstruktion auf das Ungezwungenste vereinigt. Seine Beschreibung zerfällt in drei Teile, die des Erechtheion im engeren Sinne, des Poliasheiligtums und des Pandroseion. Die Ostcella ist das Poliasheiligtum, wie aus der inschriftlichen Bezeichnung der Säulen der Osthalle als Säulen κατὰ oder παρὰ τὸν βωμὸν, dem Hauptaltar, dem der Polias, hervorgeht. Pausanias, von der Südostecke des Burgplateaus kommend, sucht aber nicht zuerst das Haupttheiligtum auf, sondern tritt durch die Korenhalle in das Gebäude ein. Diese Halle ist nichts andres als ein monumentales Treppenhaus, durch welches man in das zweifach geteilte Erechtheion im engeren Sinne (διπλοῦν γάρ ἐστι τὸ οἴκημα) gelangte. Den ersten Raum des Erechtheion bildet die Westhalle, inschriftlich seiner vier Thüren wegen


531 (Zu Seite 490.)


532 (Zu Seite 490.)


533 (Zu Seite 490.)


534 (Zu Seite 490.)

Vom Friese des Erechtheion.

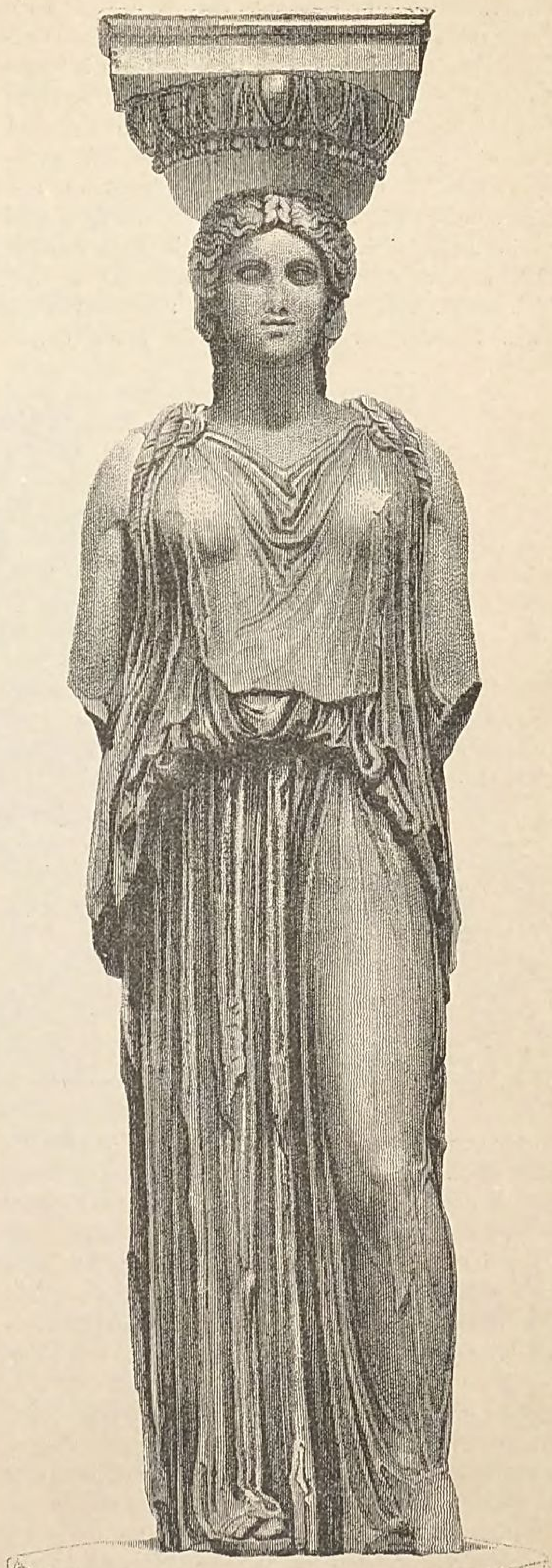
προστομιαῖον, »Thürenvorplatz«, genannt. Hier stand der Altar des Poseidon, auf dem man auch dem Erechtheus opferte, ferner der des Heros Butes und des Hephaistos. Die Wände waren geschmückt mit den Gemälden der Bildnisse der Butaden, des erblichen Priestergeschlechts des Poseidon Erechtheus. Im zweiten Raum, der Westcella, befanden sich vor dem Bilde des Poseidon die Wahrzeichen, welche er im Streite um das Land geschaffen: ὕδωρ θαλάσσιον ἐν φρέατι und τριαίνης σχῆμα. In der Krypta und der Nordhalle hatte vielleicht die Erichthoniosschlange (οἰκουρὸς ὄφις) ihre Wohnung. — Nun schreitet Pausanias über die Treppe des Südschiffes hinauf zur Ostcella, dem Heiligtum der Athena Polias. Hier sah er das alte hölzerne Kultbild der Athena, welches der Sage nach vom Himmel gefallen sein sollte. Aufser einem von Myrthenzweigen bedeckten Holzbilde des Hermes, der Sage nach ein Weihgesehenk des Kekrops, und mehreren andern Weihgeschenken, hebt der Perieget besonders hervor die goldne Lampe, ein Werk des Kallimachos, über der sich die Blätter eines ehernen Palmbaumes als Rauchfang ausbreiteten. — Pausanias wendet sich nun, nachdem er die Cella verlassen, nach Norden, wandert über die Freitreppe nach der Nordhalle und durch die kleine Thür derselben zum Pandroseion, dem eingefriedigten Raume vor der Westseite der Gebäudes. In demselben stand der heilige Ölbaum, den die Perser zwar verbrannt, der aber an demselben Tage wieder zwei Ellen hoch emporschofs. In der Südostecke des Raumes stand wahrscheinlich der kleine Tempel der Pandrosos.

Von dem oben erwähnten Friese des Gebäudes besitzen wir eine Reihe von Fragmenten, welche, so spärlich sie sind, für die Kenntnis der Kunst gegen Ende des 5. Jahrhunderts von hohem Interesse sind. Einige Proben geben die Abb. 531—534 nach Schöne, Griech. Reliefs Taf. I—IV. Die Gestalten sind nicht wie gewöhnlich aus dem Friesblocke herausgearbeitet, sondern einzeln für sich aus pentelischem Marmor gemeifselt und dann mittels Dübel aus Metall auf den aus dunklem blau-schwarzem eleusinischem Marmor bestehenden Grund aufgeheftet. Der Entwurf des Ganzen rührt gewifs von einem Künstler her, die Ausführung wurde aber verschiedenen Händen anvertraut. Wir erfahren dies durch die oben erwähnte Inschrift C. J. Att. I, 324, welche für uns dadurch noch besonders interessant ist, dafs wir durch sie auch die Preise, welche für die Arbeit gezahlt wurden, erfahren. Die betreffende Stelle lautet: Es lieferte der und der »den schreibenden Jüngling und den daneben stehenden für 120 Drachmen ... der in Kolyttos wohnt . . . und den Wagen aufser den Maultieren für 90 Dr.; Agathanor, der in Alopeke wohnt, die Frau neben dem Wagen und die beiden Maultiere für 180 Dr.; . . . der den Speer hält für 60 Dr.; Phyromachos, der Kephisier, den Jüngling neben dem Panzer für 60 Dr.; Praxias, der in Melite wohnt, das Pferd und das hinter diesem sichtbare, welches ausschlägt, für 120 Dr.; Antiphanes, der Keramier, den Wagen und den Jüngling und die zwei angeschirrten Pferde für 240 Dr.; Phyromachos, der Kephisier, denjenigen, der das Pferd führt, für 60 Dr.; Mynnion, der in Argyle wohnt, das Pferd und den Mann, der dasselbe schlägt, und die Stele, welche später hineingefügt ist, für 127 Dr.; Soklos, der in Alopeke wohnt, denjenigen, der die Zügel hält, für 60 Dr.; Phyromachos, der Kephisier, den auf seinen Stab gelehnten Mann, der neben dem Altar steht, für 60 Dr.; Jasos, der Kolyttier, die Frau, vor welcher sich ein Mädchen niedergeworfen hat, für 80 Dr. Gesamtsumme der Skulpturen 3315 Drachmen«. Leider erfahren wir aus dieser Inschrift nichts für unsere Kenntnis der Komposition des Frieses und die Deutung desselben. Dafs wir neben rein menschlichen Gestalten auch göttliche annehmen müssen, beweist z. B. das unter Abb. 531 gegebene Fragment, welches wahrscheinlich Athena darstellt. Stilistisch genommen zeigen die Reste noch einen Nachklang des hohen Stiles des Pheidias, können aber eine Neigung zur zierlichen Anmut nicht verleugnen, bilden also stilistisch wie auch zeitlich den Übergang von der ersten zur zweiten Blütezeit der attischen Bildhauerkunst.

Ebenfalls dem Gebiete der Plastik angehörig sind die weiblichen Figuren der Korenhalle (Abb. 535, nach Ant. marbles of brit. mus. IX, 6). Die Vertretung der architektonischen Stütze, der Säule, wie des Pfeilers, durch die menschliche Gestalt ist der griechischen Kunst nichts fremdes. So finden wir im Innern des grofsen Zeustempels zu Akragas Telamonen als Gebälkträger (s. Abb. 270). Beim Erechtheion sind an Stelle der gewaltigen Gegner des Zeus jugendliche weibliche Gestalten als freistehende Gebälkstützen getreten. Das Motiv lag um so näher, als Frauen und Mädchen, wie noch heute im Süden, Lasten auf dem Kopfe tragend eine Erscheinung des täglichen Lebens waren. Die Bauinschriften nennen die Gestalten einfach κόραι, sonst nennt man sie Karyatiden, und zwar erzählt uns Vitruv über Erfindung und Namen derselben folgende Geschichte (I, 1, 5): »*Carya civitas Peloponnensis cum Persis hostibus contra Graeciam consensit, postea Graeci per victoriam gloriose bello liberati communi consilio Caryatibus bellum indixerunt. itaque oppido capto viris interfectis civitate desacrato matronas eorum in servitutem abduxerunt, nec sunt passi stolas neque ornatus matronales deponere, uti non una triumpho ducerentur sed aeterno servitutis exemplo gravi contumelia pressae poenas pendere viderentur pro civitate. ideo qui tunc architecti fuerunt aedificiis publicis designaverunt earum imagines oneri ferundo conlocatas, uti etiam posteris nata poena*

peccati Caryatium memoria traderetur.« Die Bezeichnung der Figuren als Kanephoren, Korbträgerinnen, ist beim Erechtheion wenigstens eine irrtümliche, indem dieselben auf dem Haupte keineswegs einen Korb, sondern ein dorisches, freilich ionisierend reich geziertes Kapitäl tragen. Die Gestalten sind gleich weit entfernt von zierlicher Anmut und derber Kraft. Sie zeigen eine gewisse Strenge, welche der Künstler bewahrt hat in dem Bewufstsein, dafs er nicht freie, dem Selbstzweck dienende Statuen, sondern architektonische Glieder zu schaffen habe. »Auf merkwürdige Weise«, sagte Burckhardt, Cicerone 5. Aufl. I, 115 treffend, »ist in der Jungfrau zugleich die architektonische Stütze, die Stellvertreterin der Säule charakterisiert; man hätte sie, so weit es sich um die Tragkraft handelte, viel leichter bilden können; aber wenn das mechanische Bewufstsein sich dabei beruhigt hätte, so hätten Auge und innerer Sinn sich nicht zufrieden gegeben.« Um trotzdem das Gebälk auf den Gestalten nicht zu schwer lasten zu lassen, ist dasselbe frieslos gebildet. Erwähnt sei, dafs die Korai nicht völlig gleich gebildet sind, sondern von der Mitte aus symmetrisch geordnet, die rechts (vom Beschauer) stehenden linkes Stand-, und rechtes Spielbein haben, die links stehenden umgekehrt. Diese und ähnliche Gestalten zeigen uns recht deutlich den fundamentalen Unterschied der griechischen und der ägyptischen Kunst: die ägyptische Skulptur kann im allgemeinen über die in einen architektonischen Pfeiler übergehende Statue nicht hinaus, die griechische Architektur dagegen setzt an Stelle der architektonischen Stütze die freistehende menschliche Statue. »Wie die Pfeilerstatue für Ägypten, so ist die Figurensäule (Karyatide) für Griechenland gleichsam der Grenzwert des Ausdrucks, der das architektonische Gesetz beider Länder enthält«: Semper, Stil I, 444. [J]

Erichthonios. Dieser erdgeborene Segensdämon der Athener erschien der klassischen Zeit ehrwürdiger in seiner Herkunft, als nach der eklen auf volksetymologische Spielerei gegründeten Erzählung bei Apollod. III, 14, 6. Der ganze Mythos wurde schon früh mystisch behandelt und die durch das mutterlose Knäblein symbolisierte Naturkraft für gewöhnlich im Bilde der Schlange (οἰκουρὸς ὄφις) der Burggöttin angedeutet; s. Preller, Gr. Myth. I, 159, 3. Die Darstellung seiner Geburt als eines menschlichen Wesens gehörte natürlich in Athen zu den beliebtesten Gegenständen. Unter den Denkmälern behauptet einen besonderen Wert als das einzige in Athen selbst gefundene Werk seiner Art, ein Terracottarelief aus einem Grabe, jetzt im Berliner Antiquarium (Abb. 536, nach Arch. Ztg. 1873 Taf. 63). Das Relief ist ohne Hinterwand, wie die melischen des Bellerophon und des Perseus (s. die Art.). Die Erdgöttin Gaia, welche den kleinen Erich-



535 Karyatide vom Erechtheion. (Zu Seite 490.)

thonios emporhebt, ragt hier nur mit Haupt und Schultern aus ihrem Elemente hervor, während sie auf Vasenbildern meistens mit dem ganzen Oberleibe erscheint; erstere Darstellung ist wirkungsvoller, weil sie die übermenschliche Gröfse der Figur hervortreten läfst, ohne die Proportionen des ganzen Bildes empfindlich zu stören. (Γαῖα πελώρη, εὐρύστερνος Hes. Th. 117 als Mutter der Giganten.) Das kräftig ausgeprägte Antlitz mit starken Zügen und dem in langen, dichten Strängen herabfliefsenden Haare, welches durch einen Metallreif zusammengehalten wird, steht im Gegensatz zu den zierlich kleinen Formen der Athene, welche leicht daher-



536 Geburt des Erichthonios. (Zu Seite 491.)

schwebend das Kind in Empfang nimmt. Mit beiden Armen hebt Gaia sorglich den schon ziemlich ausgewachsenen Knaben empor, welcher seiner neuen Pflegerin die Hände dreist entgegenstreckt (der Oberkörper ist an der Oberfläche zerstört). In sehr schicklicher Weise hat der Künstler Athena hier nicht mit der schreckenden Aigis umkleidet; sie trägt einen langen Ärmelchiton mit einem Überwurfe; die Ärmel sind geschlitzt und geknüpft. Der Kopf ist genau wie auf attischen Münzen behandelt; charakteristisch ist namentlich die Bildung der Augen, welche (ebenso bei den übrigen Personen) trotz der Profilstellung des Gesichts noch ziemlich in der Vorderansicht gebildet sind. Der Helm mit stark vorspringendem Bügel hat vorn als Verzierung vier Ölblätter, hinten eine Blume, gerade wie auf den Münzen, und umschliefst eng das vorn einfach gescheitelte Haar. Der Göttin gegenüber steht Kekrops mit zierlich geordnetem Bart und Haupthaar, in letzterem einen Metallreif wie Gaia. Ebenso wie bei dieser ist auch sein Oberkörper mit einem dicken, enganschliefsenden, ärmellosen Wollenchiton bekleidet, wodurch zugleich der Ansatz des Drachenleibes passend verhüllt wird. Der letztere besteht hier aus einer doppelten Spirale, welche mit rundgeformten Schuppen und am äufseren Ringe mit eiförmigen Blättern besetzt ist und in einen Fischschwanz ausläuft, der zugleich als Rückenstütze dient. Der Herausgeber Curtius bemerkt, dafs nach Angabe eines Zoologen die Bauchschilder der europäischen Nattern, im Profil gesehen, dem Eindruck dieser Schuppen und Blätter ganz entsprechen. Derselbe setzt die Verfertigung des Reliefs, welches in eine Form vertieft hineingearbeitet und dann abgedruckt wurde, um die Mitte des 5. Jahrhunderts. — Kekrops, der hier den Finger an den Mund legt zum Zeichen des Schweigens, der εὐφημία bei dem heiligen Vorgange, und den Ölzweig trägt, wie die attischen θαλλοφόροι bei den Festzügen (Schömann, Gr. Alt. II, 415), läfst sich hier zum ersten Male auf einem Kunstwerke als Mischgestalt mit dem Schlangenleibe sicher nachweisen, während er in alten Schriften oft so bezeichnet wird; διφυής = δίμορφος Diodor. I, 28; τὰ πρὸς ποδῶν δρακοντίδης Ar. Vesp. 438; andre Stellen bei Preller, Gr. Myth. II, 137, 2. Da nun diese seine Formbildung neuerlich noch, durch Inschrift bezeugt, auf einer Vase aus Corneto (s. unten) sich wiederholt findet, und da aufserdem Kekrops als erster König und Vertreter des athenischen Volkes, zugleich als Vater der drei Tauschwestern, denen Erichthonios übergeben wird, hier kaum fehlen kann, so ist auch er (und nicht Nereus) nicht blofs auf einem Vasengemälde derselben Scene (Mon. Inst. III, 30) zu erkennen, wo er über dem Schlangenleibe ein Prachtgewand und Scepter trägt, sondern auch da, wo er rein menschlich gebildet erscheint, wie auf einer Münchener Vase bei Wieseler I, 211 a (früher als Hephaistos gefafst). Ferner ist man hiernach berechtigt, ein Relief im Louvre (Wieseler II, 400; nur die untere Hälfte ist antik) und ein Vasenbild (ebdas. 401), welche früher als die Übergabe des jungen Dionysos an Athena (ein unerwiesener Mythos) gedeutet waren, auf Erichthonios zu beziehen. (Die auf dem Vasenbilde befindliche Inschrift, welche zur

Mifsdeutung verführte, geht auf die Besitzerin; der Blitz in der Hand des Kekrops mufs für ein Versehen des Malers gelten; denn dem Zeus könnte schwerlich selbst eine jugendliche Göttin so vertraulich, wie es hier geschieht, die Hand auf die Schulter legen.) Über andre Darstellungen dieser Art s. Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 3 ff.

Einer jüngeren Zeit angehörig ist das Gemälde, welches die Rückseite der unter »Eleusinien« (oben S. 475) erwähnten Pelike aus Kertsch schmückt, und hier als Ergänzung der dortigen Abb. 521, nach Compte-rendu 1859 pl. I, gegeben wird (Abb. 537). (Bei der Zusammensetzung des zerbrochenen Gefäfses fehlte der gröfste Teil des Gewandes der Athena; daher die punktierten Linien, welche die Ergänzung angeben.) Nach der Auffassung des ersten Herausgebers (Stephani) wäre nun freilich auf dem Bilde die Übergabe des neugeborenen Jakchos durch Kora an die Götter der Oberwelt dargestellt; indessen hat Strube (Studien über den Bilderkreis von Eleusis, Leipz. 1870, S. 85 ff.) schlagend dargethan, dafs wir es vielmehr mit Erichthonios' Geburt zu thun haben, welche allerdings mit mancherlei ungewöhnlichen Zuthaten und in besonders feierlicher Weise vorgeführt wird. Die untere Mittelgruppe erinnert sofort an die besprochenen Bilder, obwohl sie vom Maler frei variiert ist. Die Erdmutter Ge in typischer Stellung aus ihrem Elemente bis an die Knie emporragend, mit einem Epheukranze im langen Haare (wie auch auf dem berühmten Wiener Kameo, abgeb. unter »Steinschneidekunst«) und in schwerer Bekleidung, hebt ein vielleicht in ein Fell eingewickeltes Kind (leider ist die Farbe ganz zerstört) empor, welches Hermes mit grofser Vorsicht ihr abzunehmen im Begriffe ist. Links von der Erdgöttin und über ihr ist ein Felsgeklüft angedeutet, innerhalb desselben, auch am Kopfe des Kindes mehrere mit Gold aufgetragene Sterne zur Erleuchtung des Erdendunkels. Hermes ist nur mit einer Chlamys bekleidet, hat aber auf dem Kopfe einen eigentümlich gestalteten, mit einer Art von Kokarde geschmückten Hut; Heroldstab



537 Geburt des Erichthonios.

und Flügel fehlen ihm hier, wo die Handlung selbst ihn genugsam kennzeichnet. Ihm zur Seite steht, den Mittelpunkt des Bildes einnehmend, Athena, ganz wehrhaft vortretend und den rechten Arm mit der Lanze wie zum Schutze über den Erdspalt und die dortige Scene ausspannend, indem sie zugleich mit Genugthuung über die Begebenheit zu den Anwesenden umherschaut. Über ihr schwebt Nike, die unzertrennliche Gefährtin; sie weist mit dem Finger auf das glücklich erfolgte Ereignis hin. — Oberhalb der Mittelgruppe zeigen sich rechts und links je zwei Figuren in deutlichem Parallelismus des Sitzens und Stehens angeordnet. Rechts auf prächtigem Throne mit Sphinxen an der Lehne, in einer an Pheidias olympisches Bild erinnernden Gewandung, einen Weidenblätterkranz in den Locken wie dort

(Paus. V, 11, 1. 2), sitzt Zeus, das Scepter lässig im linken Arme, mit dem er sich vertraulich an Hera lehnt, das Wunder besprechend. Die letztere (von Stephani als Demeter gefafst, wegen einer gewissen auch sonst vorkommenden Ähnlichkeit mit der Figur dieser Göttin auf dem Revers) ist in ihrem vertraulichen Verhältnisse mit Zeus genugsam als Hera charakterisiert. Übrigens ist sie, wie Strube bemerkt hat, langgelockt, dagegen die Demeter des Reverses kurzgelockt, sie trägt nur eine hohe Stephane, jene den Modius, sie ist schmäler im Gesicht und länger von Gestalt als jene; ihr Typus erinnert an die Juno Ludovisi. Allerdings ist sie in diesem etwas steifen Prunkbilde nur Assistentin des Zeus, ohne eigentümliche Rolle. Gegenüber dem Zeus auf der andern Seite sitzt über dem Grottenbau eine weibliche Figur, langgelockt und einen Blätterkranz im Haare, im langen Gewande und doch die rechte Brust entblöfst, zwei brennende Fackeln in den Händen. Stephani nennt sie Hekate; Strube versucht sie als brauronische Artemis zu benennen, welche hier in der Eigenschaft der Geburtsgöttin mit Fackeln gebildet sei und bei der Geburt des Erechtheus angerufen wurde; vgl. Welcker, Griech. Götterl. 1, 571; II, 400; Mommsen, Heortol. S. 10 und die Artemis auf der Vase unter »Kadmos«. Neben ihr steht bis auf die Hände verhüllt die Hore Thallo, welche (nach Mommsen a. a. O. S. 5) »neben Pandrosos verehrt wurde und dem Erdsöhnchen (Erichthonios) sein Gedeihen sicherte«. Stephani hält diese Figur zur »bequemen Füllung des Raumes« bestimmt. Auch in betreff der rechterseits sitzenden Frau mit grofsem Tympanon ist die Entscheidung schwierig. Stephani bemerkt, dafs diese züchtig bekleidete, festlich geschmückte und bekränzte Gestalt keine gewöhnliche Nymphe oder Bacchantin sein könne, er möchte sie Jambe oder Echo benennen, wegen des ἠχεῖον. Nach Strube wäre sie als Rhea, die grofse Mysteriengöttin zu fassen, welche unter Erechtheus' Herrschaft in Athen eingezogen sein sollte. — Während sonach der Gesamtinhalt des Bildes sicher steht, bleibt im einzelnen noch manches dunkel. Namentlich mufs die Abwesenheit des Kekrops befremden; aber die ganze Handlung ist ja hier, wie man sieht, sozusagen aus der Familiensphäre attischer Lokalsagen emporgehoben zum allgemein griechischen Olymp der jüngeren Zeit, wobei die attischen Künstler den mystischen Anflug des Gegenstandes nicht zu mindern, sondern offenbar zu erhöhen beflissen waren.

Eine mehr als vollständige Darstellung des Mythus bietet eine schöne Schale aus Corneto, abgeb. Mon. Inst. X, 39 (danach Dictionn. des Antiq. von Saglio S. 986) mit Erläuterungen von Flasch, Ann. Inst. 1877 S. 418 ff. Durch Inschriften werden sämtliche Figuren, von denen wir einige sonst hier nicht suchen würden, sichergestellt. In der Mitte Ge, welche den Knaben Erichthonios der Athenaia heraufreicht; letztere ohne Helm, die Aigis ohne Medusa auf den Rücken geschlagen. Hinter Ge links Kekrops, den Unterleib als Schlange gebildet, ruhig zuschauend. Auf der rechten Seite folgen sich Hephaistos (ganz ohne charakteristische Formen und Attribute), Herse, Aglauros, Erechtheus, Pandrosos, Aigeus, Pallas. Die Kekropstöchter sind ganz schlicht in der Tracht und Haltung attischer Jungfrauen gebildet; Erechtheus und Aigeus haben Scepter und Lorbeerkranz, Pallas nur einen krummen Stab. Mit Recht bemerkt Flasch, dafs in diesem echt attischen Gemälde des 4. Jahrhunderts, welches an die Formen der Parthenonfiguren erinnert, nichts von der Übergabe des Erichthonios an die Kekropstöchter in der mystischen Kiste und von dem Verbote der Öffnung zu bemerken sei (vgl. Paus. I, 18, 2), welche der attischen Arrephorienzeremonie zu Grunde liegt.

Dagegen sehen wir auf einer jüngern Vase (Ann. Inst. 1879 tav. F) Erichthonios als Knaben auf dem schlangenbespannten Wagen, der auf einem die Akropolis von Athen vorstellenden Felsen emportaucht, während davor die soeben geöffnete mystische Kiste liegt; links schreitet eilig Athena herzu, Helm und Lanze in den Händen; rechts fliehen die beiden Kekropstöchter erschreckt, nachdem sie das ihnen anvertraute Geheimnis enthüllt haben. Ganz nach Apollodor. 3, 14; 6, 5: αἱ δὲ ἀδελφαὶ τῆς Πανδρόσου ἀνοίγουσιν ὑπὸ περιεργίας καὶ θεῶνται τῷ βρέφει παρεσπειραμένον δράκοντα· καὶ ὡς μὲν ἔνιοι λέγουσιν, ὑπ' αὐτοῦ διεφθάρησαν τοῦ δράκοντος, ὡς δὲ ἔνιοι, δι' ὀργὴν Ἀθηνᾶς ἐμμανεῖς γενόμεναι κατὰ τῆς ἀκροπόλεως αὑτὰς ἔρριψαν. Vgl. Paus. I, 18, 2. Diese Darstellung ist bis jetzt einzig in ihrer Art.

Endlich erwähnen wir als einfache hübschgedachte Vorstellung eine Statue der Athena als Kinderpflegerin (κουροτρόφος) in Berlin (Rotunde des Museums 12), welche das Knäblein im Bausch der Aigis trägt. — Auf Grund der schlangenfüfsigen Bildung will Flasch (a. a. O.) ferner eine Statuette der Athene (Wieseler II, 231), »welche ihren Schild auf die Schultern eines überwundenen Giganten stellt«, sowie eine Münze von Magnesia (ebdas. 232), wo der Schlangenfüfsige diesen Schild mit den Händen über seinem Kopfe hält, auf den athenischen Heros umdeuten; Wieseler widerspricht. Aufzählung andrer Denkmäler Ann. Inst. 1879 S. 114. [Bm]

Erinyen. Die unbarmherzigen Rachegöttinnen, die im Dunkel wandelnden Verfolgerinnen des Mörders, kennt schon Homer genau (I, 572 ἠεροφοῖτις Ἐρινύς) als Personen, obwohl sie an andern Stellen ihre abstrakte Natur als Personifikation der Gewissensqualen nicht verleugnen. Aber auch bei Homer sind sie schon neidische Todesgöttinnen, die

dem Menschen immerwährendes Glück mifsgönnen, vgl. υ 66—78; eine Idee, welche besonders im etruskischen Volksglauben Wurzel geschlagen hat, wie zahlreiche Monumente beweisen. In der Blütezeit des klassischen Griechenlands spielen sie bekanntlich die Hauptrolle in der Aischyleischen Trilogie, welche von der Ermordung des Agamemnon, von der Rachethat des Orestes und deren Sühnung durch Apollon in Delphi nebst der Freisprechung des Mörders durch Athene vor dem Areopag handelt. Sie sind die Todesgöttinnen des Schuldigen, den sie lebendig in den Tartaros schleppen und dem Pluton zur Bestrafung übergeben, Aesch. Eum. 264, 270, 336.

Indem wir die ursprüngliche Bedeutung und die mythologische Entwickelung der mit den indischen Saranyu (den Sturmwinden und -Wolken) verwandten Erinyen hier bei Seite lassen und uns auf die Kunstdarstellung der ausgebildeten griechischen Vorstellung beschränken, dürfen wir als ältestes bedeutendes Werk in ihrem Heiligtum zu Athen vielleicht eine Statue ansehen, welche zwischen zwei andern des Skopas stand, falls deren Künstler, wie man vermutet, Kalamis war. Diese Bilder hatten jedoch nichts Furchtbares an sich nach der ausdrücklichen Versicherung des Pausanias, der dem Aischylos die erste Anwendung der Schlangen in den Haaren zuschreibt (I, 28, 6: πρῶτος δέ σφισιν Αἰσχύλος δράκοντας ἐποίησεν ὁμοῦ ταῖς ἐν τῇ κεφαλῇ θριξὶν εἶναι· τοῖς δὲ ἀγάλμασιν οὔτε τούτοις ἔπεστιν οὐδὲν φοβερὸν οὔτε ὅσα ἄλλα ἀνάκειται θεῶν τῶν ὑπογαίων). Vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 320, 621. Da sich nun auch auf schwarzfigurigen Vasen keine Erinyen finden, so können wir die ganze malerische, oder besser theatralische Gestaltung derselben dem Aischylos allein zusprechen, wie dies auch die Vita Aeschyli andeutet. Der Dichter stattete sie ähnlich den Gorgonen und Harpyien aus mit Schlangen in den Haaren, Krallen an den Fingern, lang und hager, aber ohne Flügel und schwarz von Hautfarbe. Sie trugen dunkle bis auf die Füfse reichende Chitonen, um die Brust mit einem roten Gürtel gegürtet, Jagdkothurnen an den Füfsen; in den Händen hielten sie Stäbe, Fackeln gab ihnen erst Euripides nach der wahrscheinlichsten Annahme. — Während nun Sophokles bekanntlich gemäfs dem Schlufs der Tragödie des Aischylos die wütenden Erinyen mildernd zu Eumeniden, heiligen (σεμναί) Wohlthäterinnen der Menschheit umgestaltete, ihre Formen jedoch unbestimmt liefs und sie überhaupt als Unsichtbare behandelte, haben die späteren Dichter, die Alexandriner und von ihnen abhängig die römischen, durch widerliche Ausmalung ihres grausen Äufsern sie zu einem Zerrbilde gemacht, welches die Grenze des Erhabenen bedeutend überschreitet. Vgl. Hor. Carm. II, 13, 35; Ovid. Met. IV, 490; Verg. Georg. IV, 482; Aen. VII, 408.

Die erhaltenen Kunstdenkmäler, welche A. Rosenberg (die Erinyen, Berlin 1874) vollständig aufführt und bespricht, zeigen ihre Gestalten hauptsächlich in den zahlreichen Vasengemälden und Sarkophagreliefs aus der Orestessage, welche unter »Orestes« behandelt werden; ferner einigemale in den Mythen des Meleagros, des Oidipus und der Medeia, auch beim Wahnsinn des Lykurgos und der Bestrafung des Pentheus; selbst beim Wettkampf des Pelops und sonst. Neben diesen etwa 50 Bildern erscheinen sie in den gröfseren Darstellungen der Unterwelt auf späteren Vasen nach der Auffassung der späteren Dichter als Dienerinnen des Hades und Vollstreckerinnen der Höllenstrafen. Man sehe die betr. Artikel, auch »Ixion« und »Theseus«. Eine statuarische Bildung besitzen wir nicht; dagegen werden sie auf etruskischen Aschenkisten nicht blofs bei der Orestessage, bei dem Kampfe der thebanischen Brüder, sondern auch bei andern Todesscenen mit grofser Vorliebe als Repräsentanten der Unterwelt verwendet.

Auf griechischen Bildwerken ist die Körperbildung der Erinyen durchaus nicht so abschreckend, wie man nach den Andeutungen über ihre Erscheinung auf der Schaubühne erwarten sollte; zuweilen sind sie sogar schön gestaltet. Im ganzen hat also Lessing Recht zu sagen: »Ich darf behaupten, dafs die Alten nie eine Furie gebildet haben«, Laokoon Kap. II; dazu Blümner S. 123 f. Nur selten ist ihre Hautfarbe schwarz. In der Kleidung treten sie meist als Jägerinnen und eilige Läuferinnen auf; sie tragen den kurzen gegürteten Chiton, selten den langen, dazu Jagdstiefeln und einen von den Schultern flatternden Mantel. Zuweilen ersetzen sie diesen durch ein Pantherfell und nähern sich auch durch Beigabe eines Panthers der Idee der Mainaden (vgl. Dilthey, Arch. Ztg. 1873 S. 84 ff.) bei der Jagd des Pentheus und Lykurgos. Häufig sind sie geflügelt; die Flügel bestehen dann meistens in grofsen Schwingen, welche am Rücken durch über die Brust gehende Kreuzbänder befestigt werden. Nicht selten sieht man auch nur diese Kreuzbänder (als Schmuck?) ohne die Flügel. Schlangen ringeln sich zwischen ihren Haaren oder züngeln in ihren Händen. Als Waffen führen sie Fackeln oder Lanzen, selten Schwerter. Auf römischen Sarkophagen haben sie zuweilen auch noch kleine Flügel an den Schläfen, wie bei Senec. Herc. Oet. 1006: *temporibus hirtas squalidas pinnas quatit.*

Verwandt sind ihnen Lyssa (Wut), Mania (Wahnsinn), Oistros (Raserei), welche als allegorische Gestalten ebenfalls vereinzelt auf Bildwerken vorkommen. [Bm]

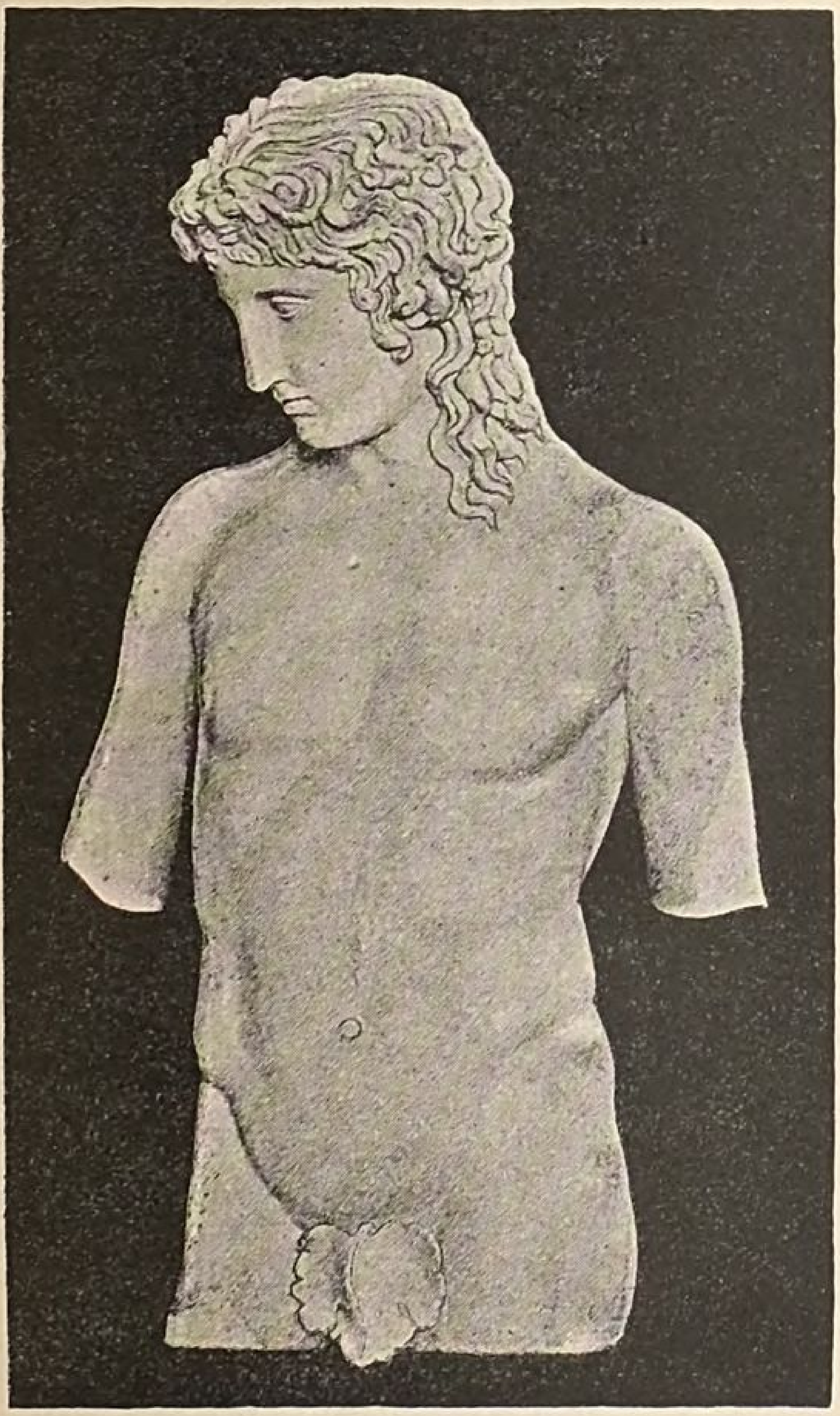
Eros. Der »Liebesgott« (Cupido, Amor) kommt bei Homer nicht vor; auch sonst ist es wahrscheinlich, dafs sein aus dem Abstraktum (z. B. Τ 442, Ξ 294) entwickelter Begriff erst später zur Gestaltung als

Person gelangt sei. Die Priesterphilosophie bei Hes. Theog. 120 nennt ihn dagegen sofort nach dem Chaos und neben Gaia und Tartaros als Weltschöpfer in der Art, dafs er als gestaltende Kraft erscheint, zugleich aber (in Einmischung poetischer Anschauung) als der schönste unter den Göttern, welcher alle andern Götter und Menschen ohnmächtig macht (λυσιμελής) und bezwingt. In ähnlichem Sinne nannte ihn Sappho den Sohn des Himmels und der Erde; andre Dichter gaben ihm ohne Bedenken andre Eltern, und bei Platon (Symp. 195 B) heifst er älter als Kronos und Japetos. Noch Arist. Av. 694 läfst ihn aus dem von der geflügelten Nachtgöttin geborenen Ei (mit Anspielung auf Helena und Leda) als reizend verführerische Knabengestalt hervorgehen. Sappho hatte von Eros vieles Widersprechende gesungen, nach Paus. IX, 27, 2 (welchem also der Zusammenhang der kosmischen Urkraft und des Menschentriebes schon nicht mehr verständlich war). An dieser frühesten Personifikation eines Naturtriebs hat aber die griechische Phantasie ihre gestaltende und umbildende Kraft in seltener Art bewiesen. Wir haben zu scheiden 1. den älteren, fast männlichen Eros in Jünglingsgestalt; 2. den spielenden Knaben der Aphrodite mit seinen Brüdern; 3. die geflügelten Kinderfiguren (Amoretten) und 4. den freundlichen Genius des Todes und Grabes.

Im boiotischen Thespiai, wo Eros schon in ältester Zeit selbständig Verehrung genofs, wie auch in Leuktra, war sein Bild ein roher Stein (ἀργὸς λίθος Paus. IV, 27, 1). Über statuarische Bildungen aus älterer Zeit fehlen die Nachrichten; auffallend ist auch, dafs auf schwarzfigurigen Vasen Eros nirgends vorkommt (Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei, München 1875, S. 13). Dennoch wurde dieser Gott bald mitten ins Menschenleben gezogen und spielt eine bedeutende Rolle in einer uns befremdenden Sphäre bei Kretern und Lakedaimoniern, welche ihm vor der Schlacht von Staatswegen opferten, bei den Samiern als Schutzgott des Gymnasion, und bei den Athenern, welche ihm die Befreiung von den Peisistratiden zuschrieben und danach seinen Altar in der Akademie aufgestellt hatten. Athen. XIII, 561 D ff., 609 D; Paus. I, 30, 1. Es erhellt hieraus, dafs Eros ein Kampf- und Siegesgott war, der männliche Vertreter der Streitgöttin Eris, deren Wesen ja auch schon bei Hesiod. Opp. 11 in zwei Seiten, eine kriegerische und eine friedliche, gespalten wird. Nach Analogie der letzteren (ἀγαθὴ δ' ἔρις ἥδε βροτοῖσι), welche den Landmann zum Wetteifer mit seinem Nachbar im Landbau treibt, ist Eros in den Gymnasien als Ansporner im Wettkampfe zu denken, in der Schlacht als der edle Wetteifer der Freundschaftspaare, der geschwornen Verbündeten in Reih und Glied (ἐνωμοτίαι bei den Spartiaten), die Grundlage der später schmählich ausgearteten Männerliebe, die aber noch in der heiligen Schar der Thebaner eine würdige Vertretung fand (vgl. König Philipps Ausspruch nach der Schlacht bei Chaironeia bei Plut. Pelop. 18). »So waltete er im Männerkreise, ein göttlicher Begriff, dem wir keine entsprechende Vorstellung gegenüberstellen können, und ist daher leicht mifszuverstehen, wie der Verkehr der Sappho mit ihren Freundinnen. Paare in Sage und Leben, wie Achill und Patroklos, Orest und Pylades, Harmodios und Aristogeiton sind durch ihn verbunden. Dieselbe sinnlich-geistige Sitte fand ihre Verklärung in der sokratischen Lobpreisung in Platos Symposion und führte zum Erosbilde des Praxiteles.« (Conze.) Auf den Schlachteneros spielt auch Sophokles in dem schönen Chorliede an (Ant. 781: Ἔρως ἀνίκατε μάχαν). In diesem Sinne steht er an der ficoronischen Cista zwischen Herakles und Jolaos; s. oben S. 453 und Abb. 500. Diesem Eros wurden in Thespiai Athletenkämpfe gehalten, Paus. IX, 31, 3. Als seine Attribute lernen wir kennen Bogen und Leier (ursprünglich wohl in kosmischer Bedeutung), dann auch die Fackel und den Palmzweig. Die Leier trug er im Gemälde des Pausias, Paus. II, 37, 3; alle Attribute kommen abwechselnd auf Münzen und Gemmen vor, am häufigsten der Bogen, welcher jedoch auf Vasen erst spät und selten ist. Um die Palme ringt er mit Anteros (s. unten.) (Sie dient auch zur Erklärung der schwierigen Stelle Horat. Carm. III, 20, 12 *arbiter pugnae posuisse nudo sub pede palmam fertur*, vgl. Gori, Mus. Florent. vol. II pl. 83, 5, wo auf einer Gemme zwei Palästriten an einem Stricke ihre Ziehkraft erproben, während der nackte Wärtel mit dem Fufse auf einen Palmzweig tritt, den er dem Sieger geben wird.)

Dem Gotte der Palästra oder vielmehr dem Schutzengel, welcher durch den Ehrgeiz der Liebe treibt, mufste natürlich eine jugendliche Bildung gegeben werden; er erscheint als Ephebe von zartem Körper, fast noch Knabe, mehrmals am Parthenon als Begleiter der Aphrodite. Ein Hauptgegenstand für statuarische Einzelwerke aber wird er erst in der zweiten attischen Schule, vor allem in dem hochberühmten Marmorwerke des Praxiteles, welches angeblich die Buhlerin Phryne nach Thespiai weihte, also kein Kultusbild war. Das Bild hatte vergoldete Flügel und war aus pentelischem Marmor. Zweimal (durch Caligula und Nero) wurde es nach Rom entführt, wo es unter Titus verbrannte; Pausanias (IX, 27, 3) sah daher in Thespiai nur eine Kopie desselben von dem Athener Menodoros; vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 341; Lucian. Amor. 11, 17. Ein später in Sicilien befindliches und von Verres geraubtes Bild, erwähnt als Werk des Praxiteles bei Cic. Verr. IV, 2, 4, war auch wohl nur Kopie. Eine andre Statue von demselben Künstler aber war in des Eros Heiligtum zu Parion an der Propontis aufgestellt

und der knidischen Aphrodite an Ruhm gleich, Plin. 36, 23; sie ist auf einer unter Antoninus Pius geschlagenen Münze wiedererkannt von Bursian (Jenenser Sommerkatalog 1873). Der Gott in schlanker Jünglingsfigur steht mit linkshin aufwärts gerichtetem Haupte zum Himmel schauend; er ist nackt bis auf eine nur den Rücken halb deckende Chlamys, die er mit der linken Hand über die linke Schulter zieht; die Rechte streckt er gnädig dem Beschauer entgegen. Zwei eherne Bilder von Praxiteles beschreibt noch Callistr. stat. IV u. XI. »Der eine war dargestellt als junger, blühender Knabe mit Flügeln. Er bog seine Rechte über den Scheitel, hielt in der andern Hand den Bogen empor und liefs das Gewicht des Körpers auf der linken Seite ruhen. Das Haupt war von blühendem Lockenhaar beschattet. An dem andern lobt Kallistratos die zarte Bildung des jugendlichen Körpers, den liebreizenden Ausdruck der Augen, die reiche Fülle des Haares, welches nach den Augenbrauen überhängend durch ein Band zusammengehalten wurde.« Brunn a. a. O. S. 342.



538 Eros des Praxiteles (Vatican).

Für eine Nachbildung einer dieser Praxitelischen Erosstatuen wird gewöhnlich angesehen der Torso im Vatican, hier Abb. 538 nach Photographie, welcher wegen der Spuren angesetzter Flügel im Rücken allerdings einem Eros angehört. Die Zurückführung auf Praxiteles ist reine Vermutung nach einer allgemeinen Vorstellung von dessen Kunst, welcher nach Friederichs, Bausteine I N. 449 die Haartracht widerspricht; der Haarknoten über der Stirne (κρωβύλος) sei für diese Zeit und namentlich für Praxiteles, nach der knidischen Aphrodite und dem Sauroktonos zu schliefsen, nicht streng und einfach genug. Derselbe will mit Hilfe ähnlicher Statuen die linke Hand mit dem Bogen, die rechte mit der auf einen Altar gesenkten Fackel ergänzen und einen Totengenius als Grabmonument herstellen, dessen Antlitz nicht Liebesmelancholie, sondern tiefe Trauer ausdrücke. — Schlanker und zarter der Elginsche Eros aus der Akropolis von Athen, ohne Kopf, mit dem Tragband eines Köchers über der Brust, aber flügellos, deshalb von Friederichs, Bausteine N. 447 für einen Apollino erklärt. Unbezweifelt dagegen ist der sogenannte **Bogenspanner**, welcher mehrfach wiederholt, aber in lauter trümmerhaften Marmorexemplaren vorhanden ist (hier das capitolinische, Abb. 539 nach Photographie).



539 Bogenspannender Eros.

Richtig hat Friederichs, Bausteine I, 608, zunächst erörtert, dafs nach einer übereinstimmenden Berliner Gemme dieser Knabe (dessen Arme und Beine nebst dem Bogen restauriert sind) bemüht ist, eine Sehne an den Bogen zu spannen, und zwar in der Weise, dafs er den schon am untern Ende befestigten Strang hinaufzieht und das in der Mitte gefafste



540 Eros herabschwebend.

Horn zu biegen bestrebt ist, um die Schlinge über den oberen Knopf zu schieben. Diese öfters (auch bei Homer) verkannte Prozedur ist von mir erörtert zu Hymn. Hom. Apoll. Del. 1—13. Ferner aber hat Friederichs wahrscheinlich gemacht, da an dem stützenden Baumstamme des venetianischen Exemplares eine Keule lehnt und ein Löwenfell darüber gebreitet ist, dafs Eros hier nicht den eigenen Bogen spanne, der auch bei Dichtern klein sei und ihm wenig Anstrengung verursache, sondern den des Herakles, welchen er samt Keule und Löwenfell geraubt habe. Man hat auch wegen des Naturalismus und der freien Behandlung der Haare in dieser Statue eine direkte Kopie eines Erzbildes des Lysippos finden wollen, welches sich neben dem Praxitelischen in Thespiai befand (Paus. IX, 27, 3), besonders da Lysippos auch einen von Eros der Waffen beraubten Herakles verfertigt hatte (Brunn, Künstlergesch. I, 362). Jedenfalls kann wohl das genrehafte Motiv nicht früher aufgenommen sein.

Auf den Vasenmalereien (die Furtwängler a. a. O. erschöpfend behandelt) ist anfänglich der palästritische Eros deutlich bevorzugt.

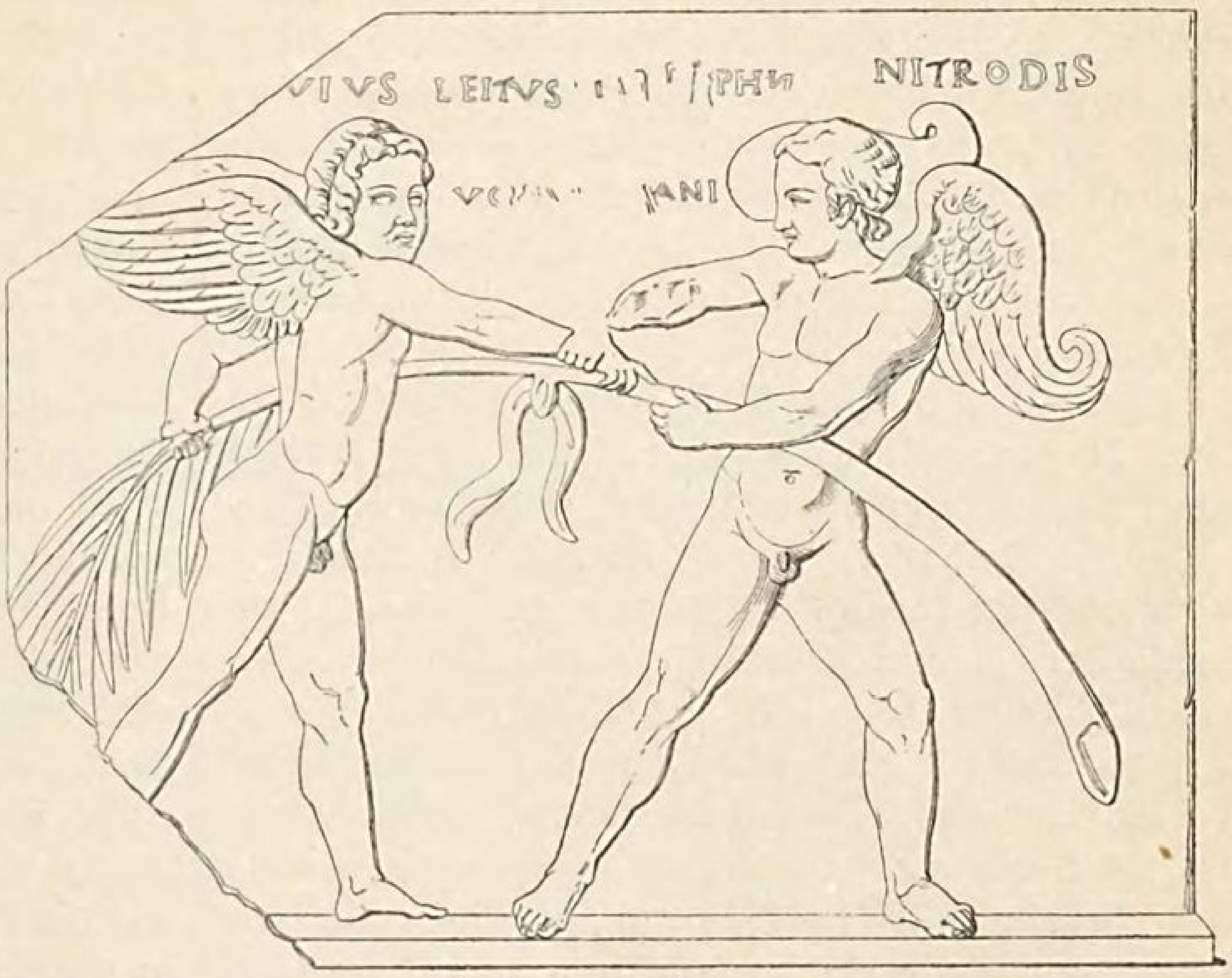
Von dieser älteren ernsteren Auffassung des Liebesgottes geben wir das Bild auf einem Lekythos aus Gela nach Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. 49, 2 mit der Beschreibung des Herausgebers: »Das Bild (Abb. 540) ist abgesehen von den etwas vernachlässigten, überdies auch leicht beschädigten unteren Teilen sehr fein und streng ausgeführt und überrascht durch eine Gröfse der Auffassung, welche unter den zahlreichen, im Grundgedanken sich berührenden oder deckenden Darstellungen kaum ihresgleichen finden dürfte. In mächtiger jugendlicher Gestalt, mit schön gelocktem, umbundenem Haar, schwebt Eros in den Lüften leierspielend, nicht beziehungslos im unendlichen Raume, sondern durch Ohr und Auge wahrgenommen als himmlische Erscheinung, im Begriff sich auf die Erde herabzulassen und dem Beglückten zu nahen. So sah ihn Sappho ἔλθοντ' ἐξ ὀράνω πορφυρίαν περθέμενον χλάμυν. Das Abwärtsgleiten der Gestalt ist namentlich deutlich im Vergleich mit dem verschiedenen Schweben andrer Figuren durch das Niederblicken, den Flügelschlag und die leichte Überwendung des Körpers mit einknickendem Knie. Die Endigung des Schuhwerkes soll schwerlich Flügel andeuten. (Eros fliegend in ähnlicher Gröfse der Gestalt auf drei Vasen des britischen Museums C. S. 622, 633, 634.)«

Wer die Beflügelung des Eros zuerst in die Kunst eingeführt hat, ist uns unbekannt; denn einen unbeflügelten Eros älterer Zeit kennen wir jetzt überhaupt nicht. Wenn man dem Zeugnisse des Schol. Ar. Av. 575 trauen darf, so kann es erst gegen die Zeit der Perserkriege geschehen sein: νεωτερικὸν τὸ τὴν Νίκην καὶ τὸν Ἔρωτα ἐπτερῶσθαι. Ἀρχέννους γάρ φησι καὶ τὸν Βουπάλου καὶ Ἀθήνιδος πατέρα, οἱ δὲ

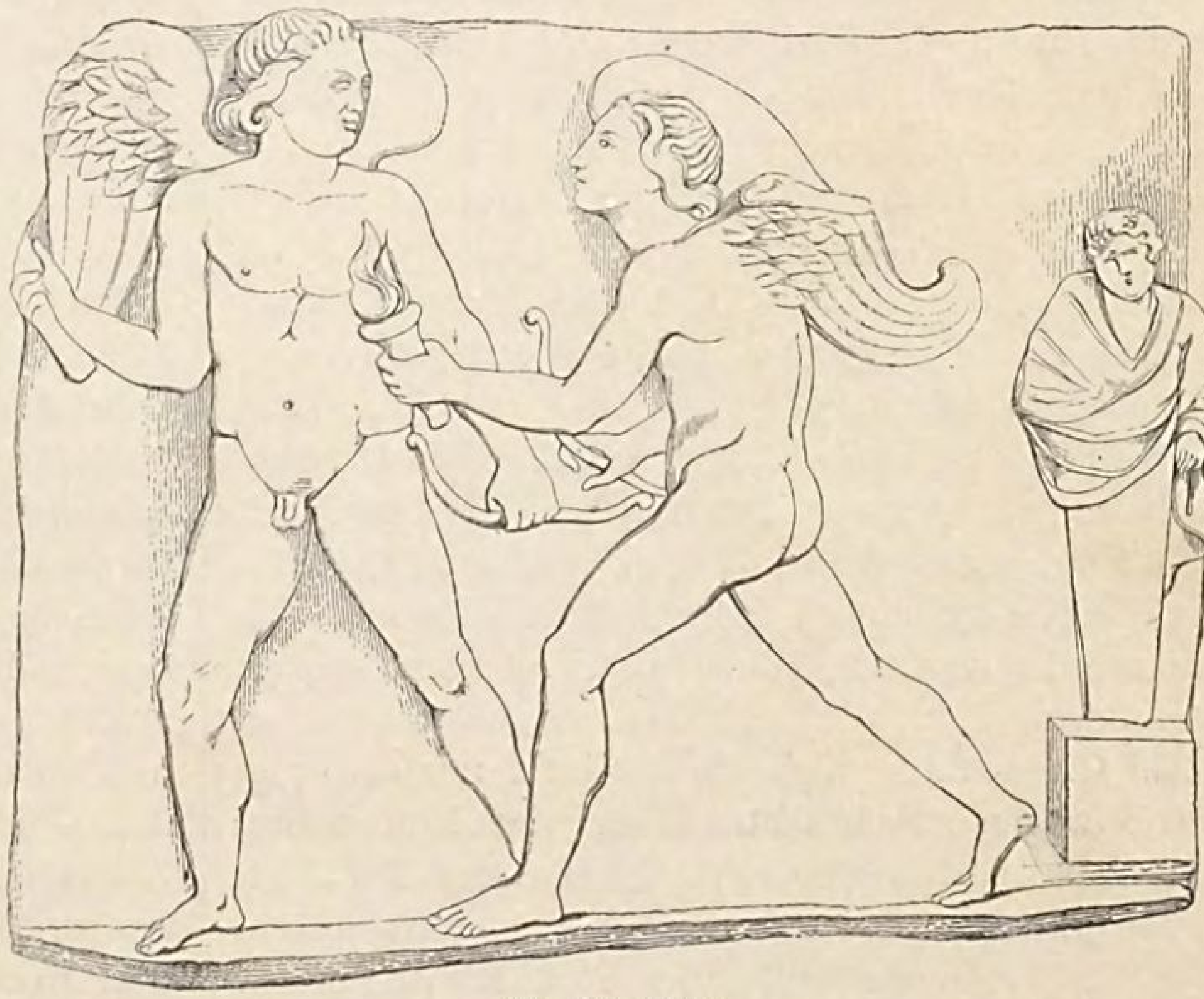
Ἀγλαοφῶντα τὸν Θάσιον ζωγράφον πτηνὴν ἐργάσασθαι τὴν Νίκην (Bupalos und Polygnots Väter um Olymp. 65—70; vgl. Brunn, Künstlergesch. II, 13). Über die Beflügelung von Dämonen (Plat. Symp. 202 E) im ganzen sagt Gerhard: »Den Götterwesen Homers ist sie fremd; im ersten Aufschwung der griechischen Kunst zur Zeit der Tyrannen ward sie aus Einflüssen des Orients mannigfach übertragen in griechische, ungleich mehr in etruskische Kunstgebilde; aber es fehlte viel, um im griechischen Kunstgebrauch jene seltsame Bildungsweise festhalten zu dürfen. Ein so übernatürlicher Zusatz liefs der zur Natur und Schönheit menschlicher Bildung aufstrebenden Kunst allzu schwer sich verknüpfen. Siegesrosse mochten früher beflügelt werden, als es für zulässig galt den Boten und die Botinnen der Götter mit künstlichen Schwingen zu bilden; um so weniger war man veranlafst, die Götter, die man in eigener Majestät zu zeigen liebte, durch dienende Wesen zu ersetzen, deren gültigen Ausdruck die Kunst noch nicht gefunden hatte.« Und von Eros insbesondere: »Der alte Weltschöpfer ward zum ewig jungen Liebesgott, und das wunderbare Flügelkind, welches der Schicksalsgöttin von Aigeira zur Seite stand (Paus. VII, 26, 3), ward zum launischen Lenker alltäglichen Liebesgeschickes umgewandelt; die Fittige, welche dem Weltschöpfer in Knabengestalt zur Andeutung seiner wunderbaren Kraft gereichten, wurden dem für der Menschen Bedürfnis gemodelten Liebesgotte zum Ausdruck seines flüchtigen Wesens.« (Gerhard, Ges. Abhandl. I, 171.) Ungeflügelt ist seitdem Eros nachweislich kaum je vorgestellt. Nach Alciphr. Epp. II, 1 könnte er so nur die hoffnungslose Liebe bezeichnen. In den meisten Fällen, wo man zweifelt, ist Nachlässigkeit der Künstler vorauszusetzen oder es sind sterbliche Knaben, nicht Eros gemeint (Jahn, Arch. Beitr. 247).

Ehe wir zur Verbindung des Eros mit Aphrodite übergehen, ist der bedeutungsvolle Gegensatz mit Anteros zu erwähnen, einem Dämon, »der Gegenliebe gebietet, verschmähte Liebe rächt«. (Er heifst ἀλάστωρ; *deus ultor* Ov. Met. XIV, 750.) Vgl. die Erzählung bei Paus. I, 30, 1 über die Stiftung des athenischen Anterosaltars. Nach Paus. VI, 23, 4 waren beide im Gymnasion der Stadt Elis neben Herakles in Relief gebildet, um einen Palmzweig streitend (ἔχει δὲ ὁ μὲν φοίνικος ὁ Ἔρως κλάδον, ὁ δὲ ἀφελέσθαι πειρᾶται τὸν φοίνικα ὁ Ἀντέρως).

Genau diese Situation zeigt ein mehrmals wiederholtes Relief; das bekannteste in Neapel (hier Abb. 541, nach Braun, Ant. Marmorw. II, 5 b), welches aus Ischia stammt, ist den dortigen Schwefelquellen *(Nymphis nitrosis)* von [Ful]vius Leitus infolge eines Gelübdes *(votum solvit lubens animo)* dargebracht.



541 Eros und Anteros.



542 Dieselben.

Dafs die stark ausgeschweiften Flügel des Anteros ein Unterscheidungszeichen enthalten, kann kaum zweifelhaft sein, da sie ebenso auf einem gleich grofsen und gleichartigen Relief im Palast Colonna in Rom (hier Abb. 542, nach Braun ebdas. 5 a) wiederkehren. Auf diesem Bilde sind beide Knaben im Fackellaufe begriffen, eine Darstellung, welche besondere Bedeutung gewinnt durch die Nachricht, dafs am Eingang der Akademie in Athen ein Erosaltar

stand, an welchem die Fackelläufer ihre Fackeln anzündeten, Paus. I, 30, 1; Plut. Sol. 1. Beide Knaben halten Fackel und Bogen (in verschiedenen Händen, aus künstlerischen Rücksichten); aber sie rennen nicht: »so finden wir auch in andern palästrischen Darstellungen weniger die körperliche Anstrengung vergegenwärtigt, als vielmehr das Wechselglück des Streites in geistiger Weise veranschaulicht«. Die rechts aufgestellte Herme gehört zur ständigen Verzierung gymnastischer Übungsplätze. — Nach einem späten Schriftsteller malte man Eros goldlockig, Anteros schwarzlockig. Manche Darstellungen eines Doppeleros werden aber ohne Sicherheit auf Anteros gedeutet.

2. Eros als Geschöpf der Aphrodite ist ziemlich jungen Datums. Erst Platon (Symp. 180 D) läfst diese Abstammung gelten, wobei er zweifelt, ob die himmlische (Urania) oder die Tochter des Zeus und der Dione seine Mutter sei. Von Kypros kommt er, ohne nähere Angabe, als befruchtender Geist, Theogn. 1289 (1275). Aphroditens Sohn von Ares oder Hephaistos oder Hermes oder Zeus ist er bei Simonides u. A., während Alkaios (bei Plut. amator. 20) ihn von Zephyros und Iris abstammen läfst. Als jüngster Gott (Paus. IX, 27, 2) wird er immer mehr zum Kinde herabgedrückt; seine allegorische Natur tritt auf Reliefs und Vasen immer mehr in den Vordergrund; die Beziehung auf Geschlechtsliebe wird herrschend. Seine Vervielfältigung oder Differenzierung in die seinem Wesen synonymen Begriffe Pothos und Himeros (Verlangen und Sehnsucht) sind wohl durch die Poesie und Philosophie erst angeregt worden, s. Paus. I, 43, 6: Σκόπα δὲ Ἔρως καὶ Ἵμερος καὶ Πόθος, εἰ δὴ διάφορά ἐστι κατὰ ταὐτὰ τοῖς ὀνόμασι καὶ τὰ ἔργα σφίσι und vgl. Plat. Symp. 197 D, Phaedr. 251 C, Cratyl. 419 E. Ihre Dreizahl erscheint auf einer Thamyrasvase (s. Art.); mit Namen auf einer Vase mit dem Parisurteil (s. Art.). Zwei Eroten auf einer andern grofsen Vase mit dem Parisurteil (Overbeck, Her. Gal. IX, 1) erinnern an Hor. Carm. I, 2, 33; vgl. Art. »Aphrodite« oben S. 93. Öfters findet sich die Zweizahl nur der Symmetrie wegen angebracht. Sogar vier Eroten umflattern die Göttin bei Overbeck, Her. Gal. Taf. X, 4. Einzeln wird Pothos neben Peitho genannt Aesch. Suppl. 1009; Skopas stellte auch Pothos Statue neben Aphrodite für das samothrakische Heiligtum, Plin. 36, 25. Himeros umschwebt die Neuvermählten auf der Berliner Hebevase (Gerhard, Apul. Vasenb. 15). Vgl. auch Wieseler, Alte Denkm. II, 487, 584, 585, 667. Himeros ist ziemlich häufig dargestellt, Pothos selten; s. Jahn, Annal. 1857 S. 129 ff.

Die Körperbildung der Eroten (denn von nun an herrscht der Plural) ist auf bemalten Vasen meist schlank und schmächtig, dem Knabenalter von 7—10 Jahren entsprechend; erst auf späteren Reliefs und Gemälden erscheinen gewöhnlich dicke und blühende »Putten« von 3—6 Jahren. Die feine Nüancierung, welche Skopas bei der eben angeführten Statuengruppe im Aphroditentempel zu Megara ohne Zweifel anbrachte, ist auf unsern Bildern nicht sichtbar. Auf grofsgriechischen Vasenbildern finden wir ein »widerliches Gewimmel« fast hermaphrotisch gebildeter Eroten, welche mit Zierrat behängt und mit weibisch geputztem Haare, Binden tragend, umherflattern. Einzelne Darstellungen sind allerdings reizend gedacht und gehen weit über den Stand der modernen Nippfiguren hinaus, mit denen sich sonst diese kleinen Bronzen, Gemmenbilder, Terrakotten und Vasenbildchen wohl vergleichen lassen. Am häufigsten ist Eros natürlich mit Aphrodite verbunden: sie säugt ihn sogar (Wieseler II, 296) und spielt mit ihm; er hält ihr den Spiegel vor; er schiefst neben ihr stehend den Bogen ab (schönes Bronzerelief von Tarquinii Mon. Inst. VI, 47); er sitzt auf ihrer Schulter, steht neben ihr bewundernd oder sehnsüchtig aufblickend, wird von ihr getragen, fliegt ihr an die Brust; oder sie lockt ihn mit einem Apfel, drückt ihn an sich (v. Sacken, Wiener Bronzen S. 44). Oft wiederholt ist die genrehafte Vorstellung, wie sie ihn bedroht oder ihm Weisungen erteilt; so in der schönen Gruppe bei Gerhard, Ant. Bildw. 10: Aphrodite hat die rechte Hand hoch, die linke minder erhoben. Unerschöpflich reich und fein ist die Vasenmalerei in der Verwendung des Eros. Abgesehen von den mythologischen Scenen, in welchen seine Anwesenheit natürlich ist (Paris, Adonis, Europa, Jo u. A.), sowie seiner Einmischung in den bacchischen Kreis, herrscht er in der ganzen Fülle der Darstellungen des gewöhnlichen Menschenlebens und zwar sowohl persönlich als der den Frauen Liebe einflöfsende und Schönheit verleihende Gott in den zahlreichen Toilettenscenen aller Art, wie auch als Personifikation des Liebesaffekts, nach der schönen Zeichensprache der griechischen Kunst. Er macht den geliebten Mädchen die üblichen Geschenke, verfolgt sie, er setzt sich auf ihren Schofs, umarmt und küfst sie, womit das Erwachen und die verschiedenen Grade der Leidenschaft bezeichnet werden. Beispiele bei Furtwängler a. a. O. S. 44—60. Drei grofse jünglinghafte Eroten schweben über Land und Meer, indem der erste eine Binde, der zweite eine Blumenranke, der dritte ein Häschen zu der Geliebten trägt, Mon. Inst. I, 8.

Die Macht des Eros über die ganze Menschen- und Götterwelt auszudrücken, erlaubten sich die Künstler ferner in freier Erfindung eine Menge oft höchst geistreicher Scherze, deren Fülle hier kaum anzudeuten ist. Einen blitzschleudernden Eros führte bekanntlich Alkibiades auf seinem Schilde, Athen. XIII, 534; Plut. Alc. 16; wir sehen einen solchen auf einer Gemme, Wieseler, Alte Denkm. II, 635;

der Blitz ist aber dem Zeus entwendet und wird auch von Eros zerbrochen, Wicar Gemmen IV, 48. Eroten führen auf Wagen die Götter-Insignien hinweg, Millin G. M. 2, 32 oder schleppen sich damit an ihren Thronen, z. B. ebdas. 73, 295. Die Bezwingung des Herakles ist ein beliebtes Thema namentlich der Gemmenschneider, denen hierin aber Lysippos selbst vorgearbeitet hatte; s. die Gemmen Wieseler, Alte Denkm. I, 157, wo Eros dem auf die Knie niedergesunkenen Helden auf dem Nacken sitzt. Als Herakles selber, ausgestattet mit seiner Keule, erscheint Eros in Statuen in Wien, Clarac Musée pl. 647, 1480; im Lateran, Benndorf N. 409; mit Löwenfell und Keule in Rom Clarac Musée pl. 781, 1956; 650 A, 1478 B. Bei Lucian setzt er sich seine Maske auf (Ἔρως παίζων προσωπεῖον Ἡρακλέους παμμέγα ἢ Τιτᾶνος περικείμενος); ähnlich Wieseler II, 659. Im Knöchelspiel ist er der Überwinder des Ganymedes, seines Spielgefährten im Olymp, bei Apollon. Rhod. III, 111, eine Situation, die bei Philostr. ium. 8 weiter ausgemalt wird und an welche die schöne Statue in Berlin, abgeb. oben S. 141 (Art. »Astragalen«) erinnert.

Eros auf dem Delphin reitend, eine Zugabe vieler Aphroditestatuen, ist schon der Kindereros der alexandrinischen Zeit, ein Motiv, dessen Beliebtheit Fabeln (Gellius VII, 8), Dichter (Anacreontic. 41: ὀχοῦνται ἐπὶ δελφίσιν χορευταῖς Ἔρος Ἵμερος γελῶντες) und viele kleine Marmorwerke, Gerätfüfse, Terracottareliefs, Gemmen und Mosaiken bezeugen (Stark, Sächs. Berichte 1860 S. 65). Eine ganz eigentümliche Erfindung ist der in einen Delphin verflochtene Eros in Neapel, Clarac Musée pl. 646, 1468; häufig aufserdem seine Tändelei mit andern Wassergeschöpfen oder als Angler.

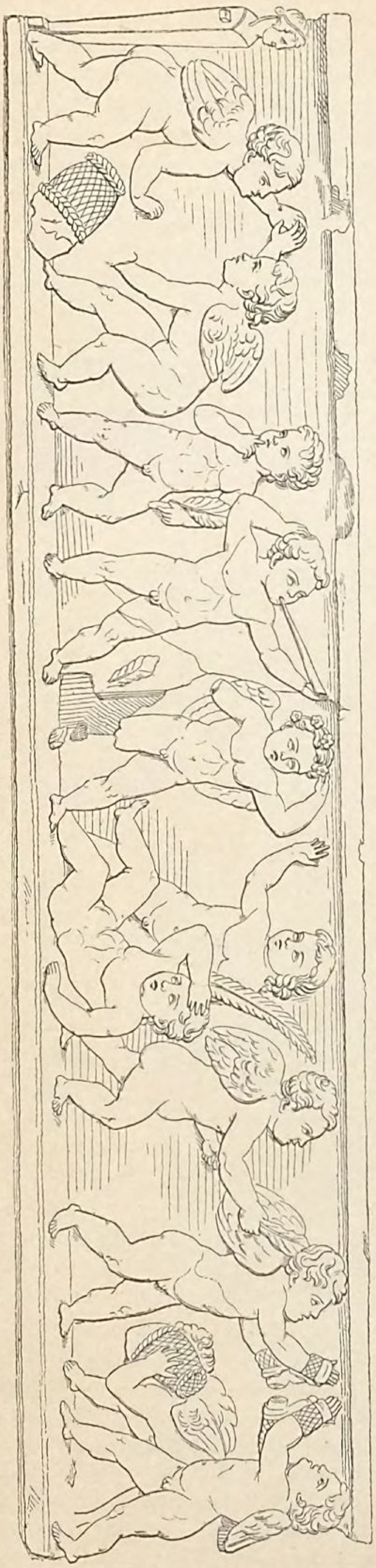
Dafs Eros in symbolischem Bezuge dem Dionysos nahe treten mufste, ist von selbst verständlich (so z. B. die Marmorgruppe Wieseler II, 370, wo sich Dionysos auf den erwachsenen Eros stützt; Furtwängler S. 39; Jahn, Arch. Beitr. 189, 272); dadurch kommt er aber auch mit dem ganzen Gefolge des Gottes zusammen. Wir finden ihn auf Kentauren reitend, s. Art. »Aristeas« S. 127; namentlich oft Löwen bändigend. Ein schönes Beispiel liefert das prachtvolle Mosaik aus Pompeji (Abb. 543, nach Zahn, Ornamente II, 93), wo der Knabe auf einem mit Weinreben bekränzten Löwen sitzt, selbst mit Epheu bekränzt und einen grofsen Skyphos haltend. Der Löwe tritt auf einen Thyrsosstab, ringsum sind tragische und komische Masken in ein Gewinde von Laub, Früchten und breiten Bändern verflochten. Arkesilaos (zu Caesars Zeit, s. Art.) hatte für Varro eine berühmte Gruppe gemacht, eine Löwin mit geflügelten Eroten spielend, welche Plinius (36, 41) beschreibt: *marmoream leaenam aligerosque cum ea ludentes Cupidines, quorum alii religatam tenerent, alii cornu cogerent bibere, alii calciarent*



543 Eros als Löwenbändiger.

soccis, omnes ex uno lapide. Ähnlich im capitolinischen Museum, Erdgeschofs, erstes Zimmer, ein Mosaik: Amoren einen Löwen fesselnd, im Hintergrunde der in Weiberkleidern spinnende Herakles. Eroten einen Löwen bekränzend, pompejan. Mosaik Mus. Borb. VII, 61.

3. Der Gedanke, eine phantastische Eroten- und Kinderwelt an die Stelle Erwachsener zu setzen und ihr die Verrichtungen dieser zu übertragen, kann nur der alexandrinischen Epoche angehören, deren Grundzug in Leben und Kunst das Ungewöhnliche, Gesuchte, Verfeinerte, Spielende ist und der durch die Ausbildung des Märchens von Eros und Psyche die Vorstellung einer solchen Kinderwelt geläufig geworden war. Vgl. Helbig,



544 Kampfspiele von Eroten.

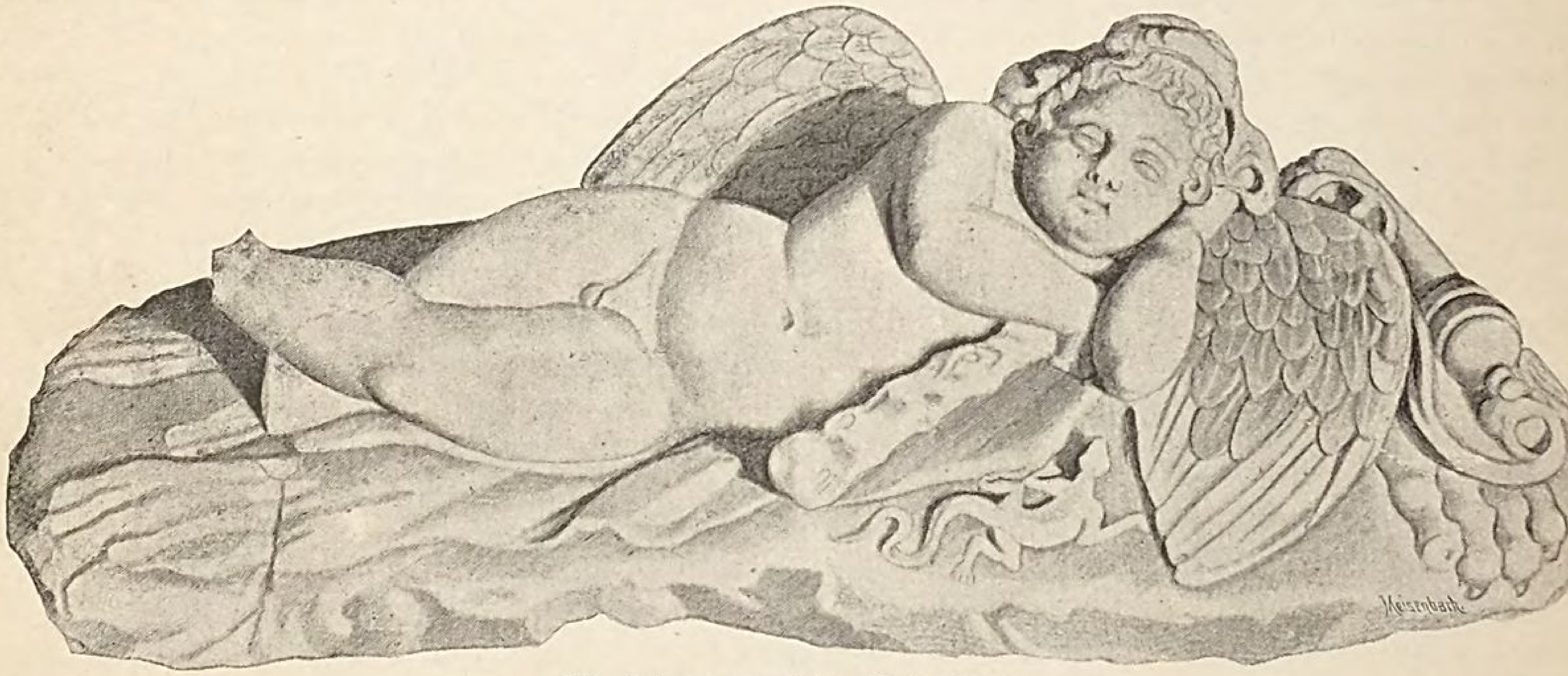
Untersuch. über camp. Wandmalerei S. 237, 242; Stephani, Ausruhender Herakles S. 351 ff. Der Ausgangspunkt dieser Darstellungen ist vielleicht in Eros' Verhältnis zur Palästra zu suchen: der Gott der Kämpfer, welcher seine Lieblinge befeuert, wird selbst mithandelnd. Ein pompejanisches Wandgemälde zeigt Eros selbst als Jüngling im Ringkampfe mit dem alten gehörnten Pan, daneben Aphrodite als Kampfrichterin; begleitet von einem hübschen Epigramm, Mon. Inst. X, 35, 1. Ebenso Abb. 492 S. 442. Auf dem vorzüglichen Sarkophagrelief in Florenz, von dem wir die Vorderseite nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 89 in Abb. 544 mitteilen, ist an der (hier weggelassenen) linken Querseite das Losziehen der Kämpferpaare aus einer grofsen Urne dargestellt. Auf der Hauptseite finden wir rechts den Faustkampf mit dem Caestus zwischen zwei Eroten in vollem Gange, während ein dritter Eros einen Sandkorb auf den Boden ausschüttet, und der vierte, durch den Palmzweig als Kampfwärtel (*arbiter pugnae* Hor. Carm III, 20, 12) gekennzeichnet, dazwischen eilt, anscheinend um Halt zu gebieten. Auf dem linken Ende neben dem palästrischen Hermes soll soeben zwischen zwei Gegnern das Ringen beginnen und zwar, wie es scheint, mit dem Packen der Hände und Finger (ἀκροχειρισμός). Auch zwischen ihnen der Sandkorb zur Polsterung des harten Bodens; daneben der Kampfwart den Finger an den Mund legend, wodurch er Schweigen gebietet. In der Mittelgruppe hat ein Kämpfer gesiegt und sich soeben den Blumenkranz aufgesetzt; er hält die Palme in der (zerbrochenen) Hand. Zu seiner rechten Seite bläst der Kampfherold jubelnd in die Trompete, die rechte Hand zur Abminderung der Anstrengung an den Hinterkopf legend; zur linken scheint der Wärtel mit rednerischer Geberde den Sieg auszurufen, während der besiegte Gegner traurig an die Stirn greifend zu Boden liegt. Auf der rechten Querseite sind hinter einem Palmbaume zwei Eroten im Wettlauf begriffen. Ähnlich Zoega bassir. II, 90. Eroten als Ringer, Relief im Lateran, Benndorf N. 416. Vgl. Lucian. dial. deor. 7, 3. Die römischen Circusspiele von Eroten aufgeführt mit allen Situationen und Unfällen finden sich mehrmals auf Sarkophagen, z. B. Clarac Musée pl. 190. — Die Eroten reiten selten, aber sie fahren mit Ebern, Gazellen, Dromedaren (Bouillon III basrel. 8, 3), auch mit Löwen, Panthern und Schwänen. Als einfache Varianten für Knaben sehen wir sie bei den beliebten Hahnenkämpfen auf Gemmen (aber nie auf Vasen), Jahn, Arch. Beitr. S. 439. Ein liebliches Bild ist Eros in der Schaukel, von Paidia geschwungen, dem personifizierten Scherze, auf einem buntgemalten Salbengefäfs mit Vergoldung, in München, abgeb. unter »Schaukel«. — Eros in der Weinlaube Trauben pflückend, schöne Statue in mehrfacher Wiederholung, behandelt Michaelis, Arch. Ztg. 1879 S. 170 Taf. 13. 14. — Eroten als Früchtesammler, Kelterer schon bei Philostr. I, 6 und auf Sarkophagen. Auf pompejanischen Gemälden finden sich häufig Eroten mit tragischen und komischen Masken spielend, namentlich schalkhaft darunter sich versteckend und lauernd: »eine Andeutung der Listen und Mummereien im Liebesspiel«, v. Sacken, Wiener Bronzen zu Taf. 32, 4 (S. 72). Eroten als Handwerker s. Art. »Tischler«; in allerlei sonstiger Thätigkeit, s. Arch. Ztg. 1873 S. 16. — Eine besonders reizende Vorstellung enthält ein pompejanisches Wandgemälde, welches unter dem Namen »Erotenverkauf« lange berühmt ist (abgeb. Millin G. M. 46, 193*) und Goethe zu dem Gedichte »Wer kauft Liebesgötter?« (Werke Bd. 1, 31 und 8, 345) Anlafs gegeben hat. Der naheliegende Gedanke, Eros als Vogel schwärmen und dann fangen zu lassen, findet sich oft bei den

alexandrinischen Dichtern ausgeführt (Theocr. 15, 120; Mosch. I, Bion 4, 1 u. A.). Ein Erotennest, wie es die Anacreont. 33, 6 ff. schildern, mehrmals auf pompejanischen Gemälden, Helbig N. 821—823; dasselbe wollte man auf dem marmornen Baume im Vatican (Galeria dei candelabri, rechts vom Eingang) erkennen, obwohl die fünf Kinderchen ungeflügelt sind. Eine Hochzeitsvase mit vielen symbolischen Figuren scheint u. a. auch darzustellen, wie dem Eros ein Käfig aus Reisern geflochten wird zur Hütung der ehelichen Liebe (Wieseler II, 296). Noch auf andern Gemälden hat Jahn, Arch. Beitr. 211—221 spielende aber sinnige Darstellungen dieser Art nachgewiesen, auch das hier folgende pompejanische Wandgemälde (Abb. 545, nach Zahn, Ornamente II, 18) besprochen, welches 1833 gefunden ist und anscheinend eine feinere Variation des eben erwähnten abgibt. Dort ist die Verkäuferin ein junges anmutiges Weib, hier ein Greis in der Tracht der Handwerker, der von dem Käfig den Deckel abgehoben hat und ein Knäblein daraus an den Flügeln empor hält. Dort sitzen zwei Frauen in ruhiger Stimmung vor der Verkäuferin, während hier in der offenen Halle des durch ionische Säulen charakterisierten Palastes ein mit königlicher Krone geschmücktes Weib von vornehmer Gestalt den linken Arm aufstützend an einen Pfeiler lehnt und sehnsüchtig trüben Blickes in die Ferne hinausschaut,



545 Erotenverkauf.

wo ein schon entwischter Flügelknabe mit Kränzen in beiden Händen anscheinend nicht zu ihr her, sondern vorüber in die Ferne flattert. Die nähere Beziehung eines andern hinter der Frau sich versteckenden Eros ist unklar; ebenso wird man bei längerer Betrachtung unsicher, ob der Alte den am Fittig gehobenen Vogel nicht vielmehr wieder hineinstecke. Auch Jahn weifs keinen Rat zur Aufhellung der Details dieser Idylle: »Indes dürfen wir uns damit trösten, dafs dieses in der Natur der Sache liegt und dafs einst auch pompejanische Beschauer bei diesen Vorstellungen verschiedene Gedanken und Empfindungen gehabt haben werden.« Als hübscher Scherz läfst sich auch das Vasenbild bei Jahn, ebdas. Taf. VII, 1 fassen: Aphrodite hebt die Wage, welche in jeder Schale einen Eros enthält, vor einem Jüngling, der vielleicht zweifelt, welchem Mädchen er den Vorzug schenken soll.



546 Toteneros auf dem Sarkophage.

4. Eros als sanfter Genius des Todesschlafes hat sich in der nachklassischen Zeit der Griechen und vorzugsweise bei den Römern entwickelt, vielleicht in Verbindung mit dem Mysterienwesen, welches den Gott sogar in den eleusischen Dienst verflocht; s. Gerhard, Eros Anm. 28 ff. Schlafende Eroten in verschiedenen Lagen bei Wieseler II, 661. 662. Die typische Stellung auf Grabmälern ist aber eine doppelte: »1. stehend mit gekreuzten Beinen, gesenkten Hauptes und auf die nach unten gekehrte Fackel gelehnt; oder 2. schlafend am Boden liegend, auf einem Löwenfell, mit Blumen oder Mohn in den Händen; eine Eidechse huscht vorbei, die tiefe Mittagstille andeutend.« (Conze.) Da das erstere Motiv durch die fortdauernde Benutzung auch in christlichen Zeiten sehr bekannt ist (s. den grofsen Sarkophag in Art. »Prometheus«) so geben wir nur von der zweiten Gattung ein Bild aus dem Lateranischen Museum (Abb. 546, nach Garrucci tav. 40, 1), welches kaum einer näheren Erläuterung bedarf. Mehr solcher Figuren bei Garrucci a. a. O. und Clarac Musée pl. 644 ff. Es sind Gräber frühverstorbener Knaben, die man als Eroten mit Heraklesattributen ausstattete: bezaubernde Liebenswürdigkeit und Ahnung grofser Thaten des verblichenen Lieblings sind die Erinnerungen und Gedanken der Eltern. Eroten als bacchische Schwärmer (Komasten) auf Sarkophagen, um die Unschuld und die Üppigkeit des jenseitigen Lebens anzudeuten, s. Art. »Dionysos« oben S. 447.

Das allegorische Märchen von Eros und Psyche wird in einem besonderen Artikel unten behandelt. [Bm]

Erz. Unter Erz oder Bronze versteht man eine Mischung von Kupfer und einem wechselnden Prozentsatz (meist 10—14%) Zinn, wozu bisweilen noch eine kleine Quantität Zink oder Blei, auch wohl Silber tritt; da das Kupfer in reinem Zustande wegen seiner grofsen Weichheit sich für zahlreiche Arbeiten nicht gut eignet, gab man ihm schon in den frühesten Zeiten der Metallurgie einen solchen Zinnzusatz, durch welchen es den für die Verarbeitung nötigen Härtegrad erhielt. Diese Legierung war den orientalischen Völkern bereits in den Anfängen ihrer Kultur bekannt; in Ägypten soll sich dieselbe bis in die Mitte des 3. Jahrtausends v. Chr. verfolgen lassen. Vom Orient her lernten denn auch ohne Zweifel die Griechen das Erz kennen, und wir haben in dem Art. »Eisen« gesehen, dafs die Kultur der Homerischen Zeit einen sehr umfassenden Gebrauch von diesem Metall gemacht hat, was auch die in prähistorische Zeit zurückgehenden Funde auf griechischem Boden erweisen. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs damals bereits das Erz von einheimischen Handwerkern verarbeitet und nicht in fertiger Ware von fremdher importiert wurde; das Rohmaterial aber ging den Griechen in jener Zeit wohl noch wesentlich durch phönikischen Handel

zu, wie denn auch die in Griechenland belegenen Kupferbergwerke ursprünglich von Phönikern ausgebeutet wurden; und beim Zinn ist es ja selbstverständlich, dafs die Griechen dies in ihrem Lande nicht vorkommende Metall nur durch die Phöniker erhalten konnten. Ob freilich die griechischen χαλκεῖς, die Kupferschmiede, in den ersten Zeiten der Metalltechnik selbst die Legierung der beiden Metalle vornahmen, oder ob sie vielleicht die fertige Mischung in Barren oder Klumpen aus den Giefshütten bezogen, mufs dahingestellt bleiben; für die frühere Epoche wäre letzteres wohl denkbar, und daher würde es sich erklären, dafs Kupfer und Erz in der Benennung nicht unterschieden werden; für die Homerische Zeit aber ist es wohl nicht mehr gut denkbar, da dem Dichter das Zinn bereits bekannt ist und als selbständiges Material verwendet erscheint.

Die Verwendung des Erzes in alter Kunst und Industrie ist nach Technik und Gegenständen aufserordentlich mannigfaltig. Zahlreiche Gegenstände, für welche wir heute andre Metalle oder überhaupt kein Metall, sondern Holz, Thon u. a. m. zu verwenden pflegen, hat man im Altertum aus Bronze gearbeitet, namentlich Hausrat und Mobiliar, alle Art Geräte des täglichen Lebens, der Toilette, der Küche, Werkzeuge und Waffen u. s. w. Unter den technischen Behandlungsweisen des Erzes sind die für kunstgewerbliche und künstlerische Zwecke am meisten üblichen das Treiben oder Pressen, worüber im Art. »Getriebene Arbeit« näheres zu finden ist, das Gravieren oder Ziselieren (s. »Toreutik«) und der Gufs. Letzterer ist von vornehmlicher Bedeutung für Werke der bildenden Kunst, welche gröfstenteils auf diesem Wege hergestellt. Die Erfindung des Erzgusses wurde zwar erst den samischen Bildhauern Rhoikos und Theodoros zugeschrieben, allein obgleich an dieser Notiz wohl insofern etwas historische Wahrheit sein wird, als diese Künstler vielleicht den Hohlgufs erst in die griechische Technik eingeführt haben, so ist die Erfindung doch viel älter und war den Ägyptern bereits um die Mitte des 2. Jahrtausends bekannt. Das Verfahren beim Hohlgufs, welcher der für gröfsere Werke und namentlich für Statuen allgemein übliche war, ist in der alten Kunst jedenfalls das gleiche gewesen, wie das früher auch im modernen Erzgufs übliche, und zwar im wesentlichen folgendes: über einen feuerfesten Kern aus Thon oder Lehm u. dergl. wird die Figur aus einer auf jenen aufgetragenen Wachsschicht modelliert und zwar in möglichst dünner Wachslage, weshalb der Kern schon ziemlich genau die Formen der Figur wiedergeben mufs. Hierüber wird eine Hohlform oder Mantel (λίγδος) aus Thon gemacht, in welchem Löcher zum Ausschmelzen des Wachses, sowie andere zum Einströmen des Erzes und zum Entweichen der Luft ausgespart werden. Das Ganze wird nun zunächst der Hitze ausgesetzt, so dafs das Wachs schmilzt und ausfliefst; in den auf diese Weise zwischen Kern und Mantel entstandenen Hohlraum wird das flüssige Erz hineingeleitet und nach Erkaltung desselben der Mantel zerschlagen und der Kern entfernt. In dieser Art des Gusses hatten es die Alten zu einer aufserordentlich hohen Vollkommenheit gebracht; namentlich was die Dünnwandigkeit des Erzes und die Reinheit des Gusses anlangt, sind sie der modernen Technik weit überlegen. Kleinere und selbst noch ziemlich grofse Statuen haben sie meist in einem Stück gegossen; bei Kolossalfiguren aber wurden, wie es in der modernen Kunst stets üblich, die einzelnen Teile besonders gegossen und nach fertigem Gufs durch Klammern (Schwalbenschwänze) oder Schrauben untereinander verbunden; auch sonstige kleinere Teile, Attribute, Haarlocken u. dergl. wurden häufig besonders gearbeitet und nachträglich angefügt, namentlich sind die Augen bei Erzstatuen immer aus anderem Material (Edelstein, Glas, Email, Elfenbein u. s. w.) gefertigt und in die offen gelassenen Augenhöhlen eingesetzt worden. Indessen war mit dem Gufs und der Zusammenfügung der einzelnen Teile die Statue noch keineswegs fertig: es folgte erst noch die sehr wichtige Arbeit des Feilens und Ziselierens. Die ganze Oberfläche mufste sorgfältig übergangen, kleine Unebenheiten, namentlich die Gufszapfen an den Stellen wo das Erz eingeströmt war, entfernt, Details mit Meifsel oder Grabstichel besonders ausgearbeitet werden: namentlich die feinere Ausführung von Haarpartien, besondere Verzierungen u. s. w. blieben der Hand des Ziseleurs überlassen. Auch kam es bisweilen vor, dafs abgesehen von den Augen noch einzelne Teile von anderem Metall, namentlich von Silber eingelegt wurden: auf diese Weise sind z. B. Brustwarzen, Lippen, Teile von Kleidung und Waffen u. a. m. besonders hervorgehoben worden, wie denn überhaupt das Prinzip der Polychromie, welches in der Skulptur eine so wichtige Rolle spielt, auch beim Erzgufs nicht ganz aufser Acht gelassen wurde. Freilich werden die wunderlichen Nachrichten, welche uns über Färbung einzelner Gesichtsteile von Erzstatuen überliefert sind, über rote Wangen oder über ein totenblasses Gesicht u. dergl., mehr auf rhetorische Übertreibung als auf wirkliche Fabrikationsgeheimnisse zurückzuführen sein. — In sehr interessanter Weise führt uns das hier (Abb. 547) abgebildete Vasenbild von einer rotfigurigen Schale im Berliner Museum (nach Gerhard, Trinkschalen Taf. 12, 13) eine solche Werkstätte vor. Wir sehen hier zunächst den Schmelzofen von rundlicher Form, unten mit einer Öffnung, in der die Kohlenglut sichtbar ist; ein auf niedrigem Schemel davorsitzender nackter Arbeiter schürt das



547 Erzgiefserei. (Zu Seite 505.)

Feuer mit einem langen Haken. Hinter dem Ofen ist der Blasebalg angebracht, den ein nur zur Hälfte sichtbarer Arbeiter in Bewegung setzt; der Ofen selbst ist oben abgeschlossen durch einen Kessel mit spitzem Deckel. Rechts vom Ofen hängen an einem Paar als Haken dienender Stierhörner zwei Köpfe und vier bemalte Täfelchen nebst einigen Zweigen: entweder Weihgeschenke oder kleine Modelle und Skizzen. Weiter rechts steht ein nackter jugendlicher Arbeiter, ruhig zusehend und mit der Rechten sich auf seinen Hammer stützend; an der Wand hängen drei verschieden gestaltete Hämmer, eine Säge, die Modelle einer Hand und eines Fufses. Weiterhin sehen wir einen bärtigen, um die Lenden mit einem Schurzfell bekleideten Arbeiter an einer auf einer Unterlage liegenden Jünglingsfigur arbeiten; letztere hat beide Arme erhoben vor sich ausgestreckt (wie der Adorant des Berliner Museums); der noch nicht am Körper befestigte Kopf liegt daneben an der Erde. Der Arbeiter ist mit einem Hammer am rechten Arm der Statue beschäftigt; ein ähnlicher Hammer hängt oben an der Wand. Auf der andern Seite der Schale sehen wir in einem durch Balken gebildeten Gerüst die kolossale Statue eines jugendlichen, mit Helm, Schild und Lanze bewaffneten Kriegers in weitausschreitender Angriffsstellung; zwei bärtige Arbeiter sind an ihm beschäftigt: der eine, mit einem Schurzfell bekleidet, legt die Linke auf die Lende der Statue, während er mit einem Gerät, das einem Schabeisen gleicht, am rechten Bein arbeitet; der andre, nackt auf niedrigem Schemel hockend, poliert mit einem ähnlichen Gerät den linken Oberschenkel der Figur. Wir sehen also hier die Politur und Ziselierung der fertigen Statue

vor sich gehen. Rechts und links stehen bärtige Männer im Himation, auf den Stock gelehnt, als Zuschauer; an der Wand hängen Werkzeuge, Strigeln und kleine Salbfläschchen.

Kleinere Statuetten wurden entweder in entsprechender Weise hohl gefertigt oder, wenn sich diese Mühe nicht lohnte, massiv gegossen; hierbei wurde die Form vermutlich ebenfalls aus Wachs, aber ohne Kern, hergestellt und dies aus der darumgelegten Hohlform herausgeschmolzen, so daſs ein vollständiger Hohlraum entstand, in welchen die Bronze hineingeleitet wurde. Da jedoch hierbei jedesmal der Mantel zerstört werden muſste und nur ein Abguſs genommen werden konnte, so hat man jedenfalls für die fabrikmäſsige Produktion der kleinen Bronzefigürchen ein andres Verfahren befolgt, indem man von der Modellfigur eine gröſsere Zahl von Hohlformen, die aus zwei Hälften zusammengefügt wurden, herstellte und dieselben so einrichtete, daſs sie nach dem Guſs ohne Verletzung auseinandergenommen werden konnten.

Die Technik der Bronzegefäſse, Kandelaber u. s. w. ist insofern eine kompliziertere, als hier meist die verschiedenen Arten der Metallarbeit, als Gieſsen, Treiben, Ziselieren, nebeneinander zur Anwendung kommen. Bei den im Guſs hergestellten Teilen war das Verfahren das gleiche, wie oben geschildert; auch für einfachere Geräte, Werkzeuge u. dergl. kam der Guſs vielfach zur Anwendung. — Berühmt waren in der griechischen Kunstarbeit vornehmlich die Erzfabriken von Delos, Aegina und Korinth; zumal die in letzterer Stadt hergestellten Bronzen galten wegen der Mischung des Erzes für besonders wertvoll und wurden später, als das Geheimnis der Legierung verloren gegangen war, von den römischen Kunstsammlern auſserordentlich geschätzt und teuer bezahlt. Auch die Etrusker haben sich in der Erzarbeit ausgezeichnet, und die in etruskischen Gräbern aufgefundenen Bronzewerke sind technisch wie stilistisch gröſstenteils vortrefflich. In der Kaiserzeit aber war die Kenntnis der Bronzemischung schon sehr zurückgegangen; römische Bronzestatuen unterscheiden sich durch ihre viel stärkere Wandung und bedeutend gröſsere Schwere, auch durch geringere Feinheit des Gusses meist sehr wesentlich von den griechischen. Vgl. Marquardt, Privatleben d. Römer S. 652 ff. [Bl]

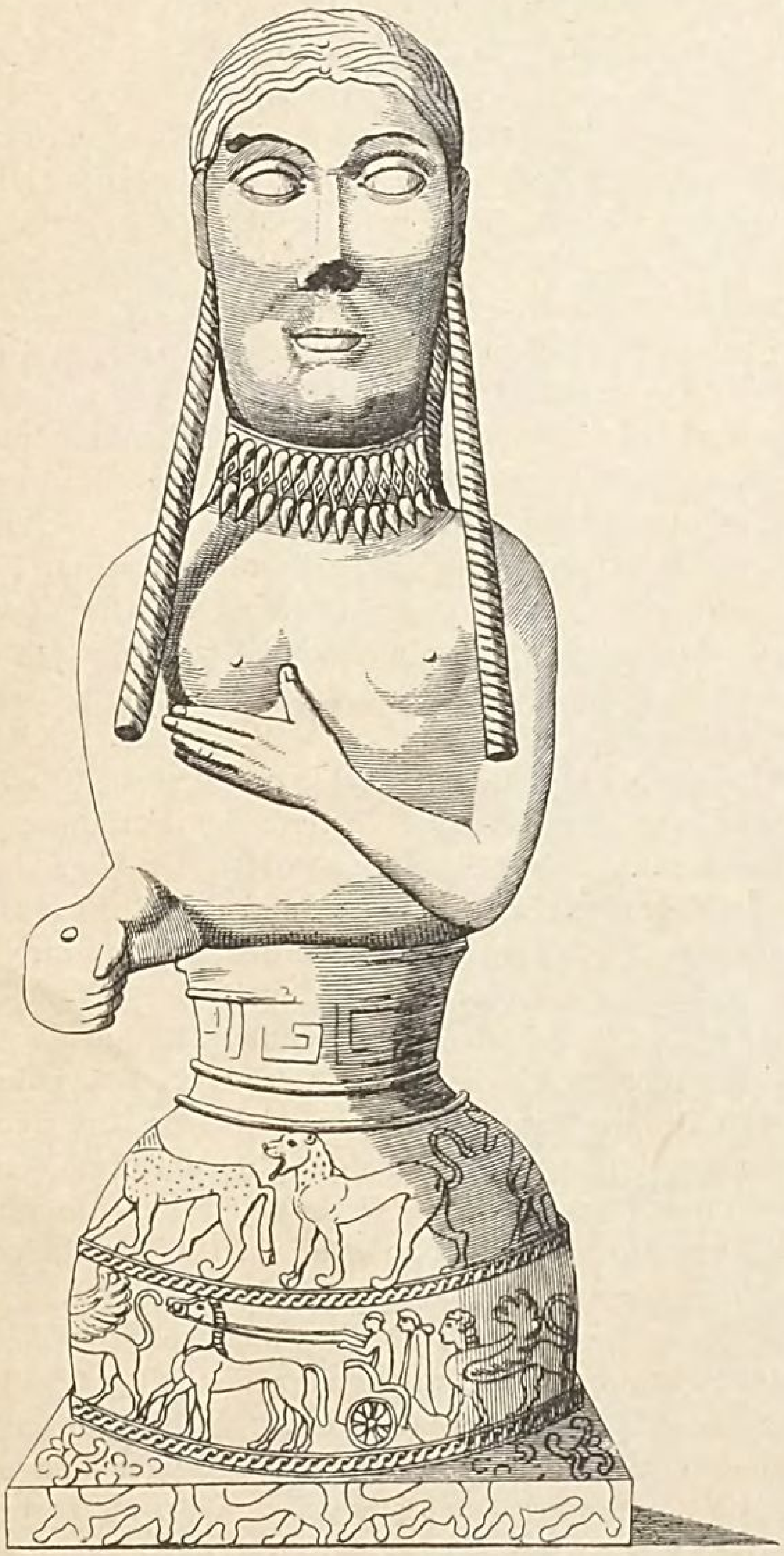
Erziehung s. Ammen, Gymnastik, Pädagogen, Unterricht.

Etrurien. Die etruskische Kunst (in diesem Artikel wird die Bildnerei und Malerei behandelt, über die Baukunst vgl. S. 287 f.) dürfte in ihren Anfängen richtiger allgemein als altitalische zu bezeichnen sein, da ein und dieselbe Weise ganz Italien beherrschte. Von der Zeit der Kolonisierung Süditaliens durch Griechenland und der damit verbundenen Überführung griechischer Kultur beschränkt sich diese Weise auf Mittelitalien, so daſs von da an die Bezeichnung als altmittelitalische Kunst das Richtige treffen würde.

Die altitalische Kunst hat in ihren Grundlagen viel mit der ältesten griechischen gemein. Wir finden auch hier als ältestes Dekorationsprinzip jenen geometrischen Stil, welcher das Gefäſs anfangs nur mit rein geometrischen Figuren, mit der Zeit dann auch mit Tier- und Menschenfiguren innerhalb eines streng geometrisch gegliederten Raumes schmückte. Beispiele dieses Systemes bieten auſser Thongefäſsen besonders eine Reihe Bronzedisken, bestimmt zur dekorativen Bekleidung von Geräten (Conestabile, Sopra due dischi in bronzo anticoitalici). Dieser Stil wird als die gemeinsame Mitgift angesehen, welche die indoeuropäischen Völkerschaften aus ihren Urwohnsitzen in Asien mit nach Europa brachten. Als hochbedeutend ist hier hervorzuheben ein die Grenzen dieser primitiven Weise schon überschreitendes Bronzgefäſs *(situla)*, gefunden bei der Certosa von Bologna, der Totenstätte des alten Felsina. Es ist geschmückt mit ringsumlaufenden Reliefstreifen, von denen zwei einen feierlichen Festzug, der dritte Beschäftigungen des täglichen Lebens, der vierte Tierfiguren darstellen (Zannoni, Scavi di Bologna t. XXXV).

Diesen Monumenten gegenüber zeigen die Funde zweier etwa dem Ende des 7. oder dem Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr. angehörigen Gräber, der Grotta dell' Iside zu Vulci und des Regulini-Galassischen Grabes zu Caere, einen durchaus anderen Charakter. Die Gegenstände, Schmucksachen, Geräte, Schilde, Vasen, Figuren, Büsten u. s. w. sind aus dem verschiedensten Material gefertigt: edles Metall, Bronze, Terracotta, Stein, Alabaster, Knochen. Dazu kommen ägyptische Smaltflaschen und Strauſseneier. Der Charakter der Werke läſst auf die verschiedenartigsten Einflüsse schlieſsen. Wir finden Anklänge an Ägypten, Asien, Griechenland, daneben aber auch Elemente einer vollkommen selbständigen Kunstrichtung. Dieses Schwanken des Stiles erklärt sich am einfachsten, wenn wir uns die groſsartigen Handelsbeziehungen der Etrusker vor Augen halten, welche den Import fremdländischer Ware stark beförderte. Diese fremde Ware nun ahmte man aber nicht einfach nach, sondern verwendete die vorgefundenen Elemente frei nach eigenem Gefallen und Geschmack. Ein auſserordentlich charakteristisches Beispiel für den national-etruskischen Geschmack liefert die unter Abb. 548 nach Micali, Mon. ined. t. VI fig. 2, wiedergegebene weibliche Büste aus Bronzeblech, welche dem vulcenter Grabe entstammt. Das Ganze macht durchaus den Eindruck eines nach dem Leben gearbeiteten Porträts, zeugt auch von viel Sinn für Naturbeobachtung und Nachahmung im Einzelnen, dennoch ist die Wirkung auf den Beschauer eine fast komische, weil dem Künstler über

dem Einzelnen der Aufbau und die Gliederung des Ganzen völlig verloren gegangen ist. Diese Elemente bilden auch die Fundamentalunterschiede der etruskischen und der griechischen Kunst: erstere strebt nach Realismus, letztere nach Idealität, letztere dringt vom Ganzen zum Einzelnen, erstere vergifst über dem Detail das Ganze. Die Reliefs am Fufse



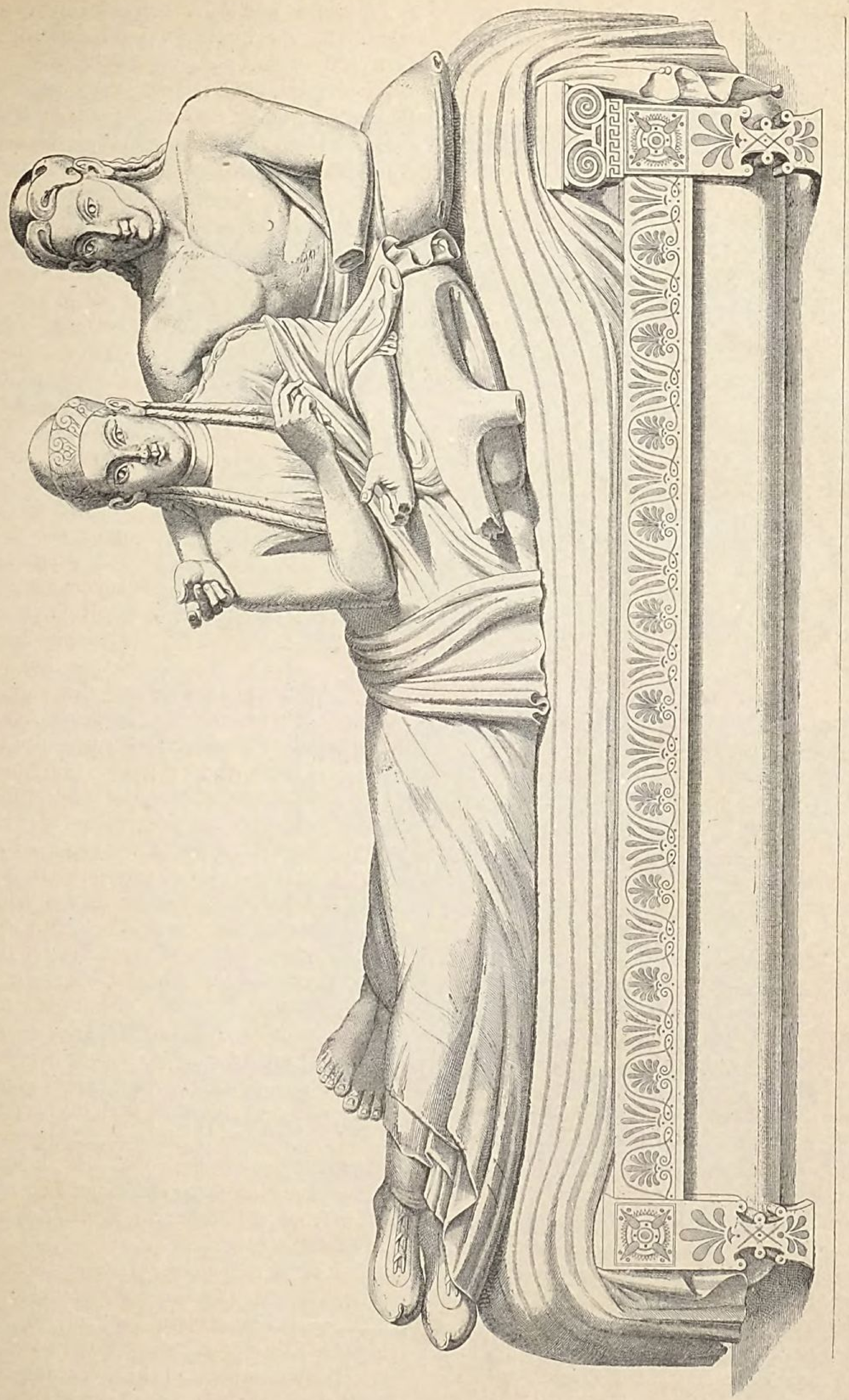
548 Weibliche Büste aus Vulci. (Zu Seite 507.)

der Büste zeigen zum Teil asiatischen, zum Teil altgriechischen Einflufs.

Diesen rein dekorativ gehaltenen Werken gegenüber nimmt die spätere Entwickelung einen mehr monumentalen Charakter an, obgleich gleich hier zu bemerken ist, dafs die etruskische Kunst sich nie zur Monumentalität der griechischen emporgeschwungen hat. Auffällig ist es, dafs die etruskische Kunst mit grofser Hartnäckigkeit an dem Archaismus festhält, der bis zur hellenistischen Zeit, freilich zu einer alterschwachen Laxheit und Stillosigkeit aufgelöst, in Übung bleibt. Die künstlerische Anlage des Volkes und der mehr handwerksmäfsige Kunstbetrieb, der stets lange am Althergebrachten festhält, mögen die Hauptveranlassung gewesen sein. Eine eigentliche Blütezeit, wie die griechische Kunst, hat die etruskische überhaupt nicht aufzuweisen. Wir müssen uns deshalb wohl hüten, etruskische Werke ihrem altertümlichen Aussehen nach gar zu hoch hinauf zu datieren. Schon während der ganzen archaischen Periode hatte der griechische Einflufs sich häufig mehr oder weniger stark geltend gemacht, wurde aber immer wieder durch das nationale Element zurückgedrängt und überwuchert. Mit der hellenistischen Zeit aber drängt dieser Einflufs mit Macht herein. Nun treten uns Werke entgegen, welche den einheimischen Charakter zwar nicht verleugnen, aber doch einen mehr oder weniger griechischen Anstrich haben, wenn auch gewöhnlich mehr im Gegenstande und der Komposition, als in der Durchführung.

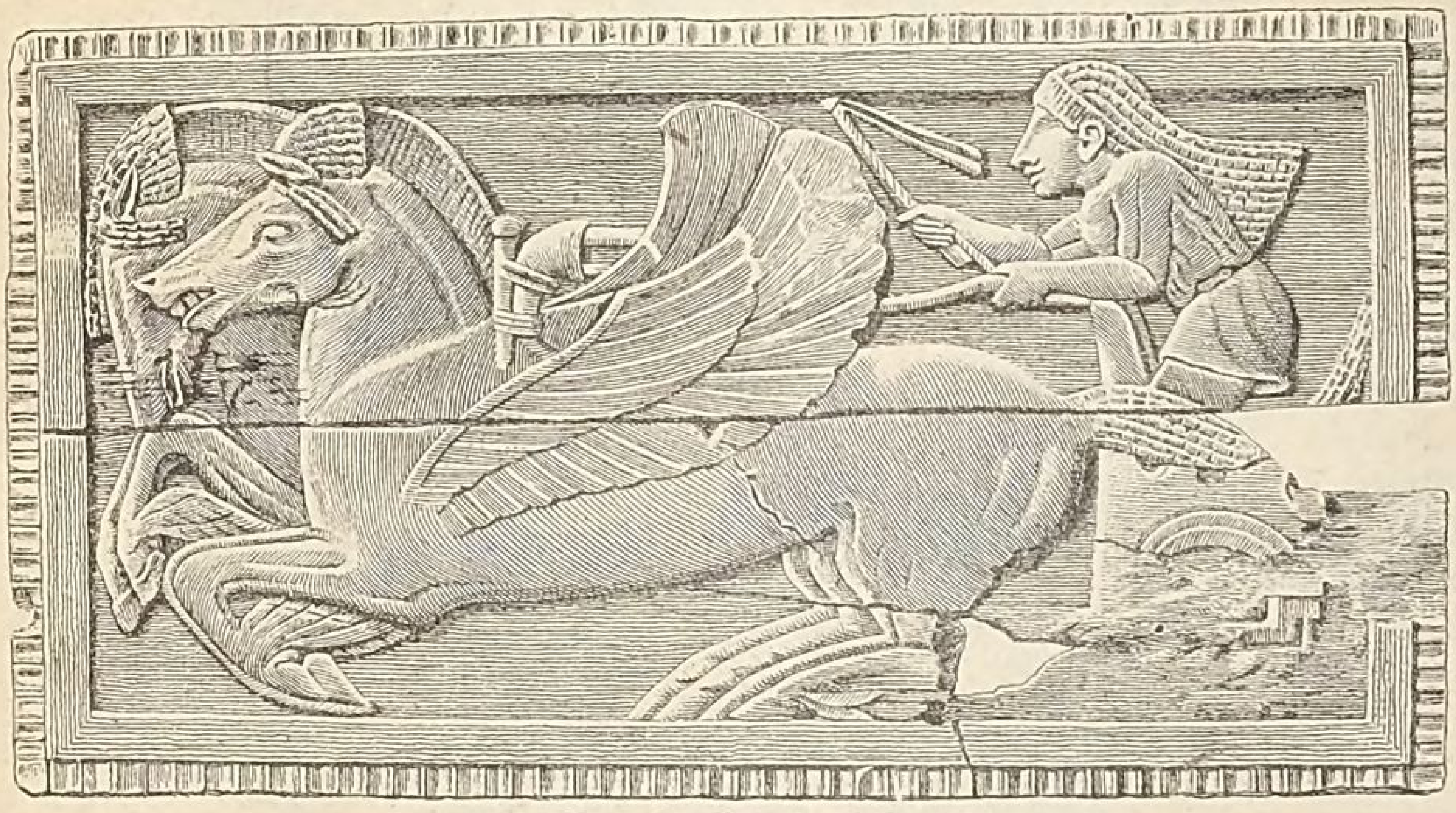
Unter den Werken der neben der Bronzeplastik mit besonderer Vorliebe betriebenen Thonplastik (*praeterea elaboratam hanc artem Italiae et maxime Etruriae:* Plin. XXXV, 157) nimmt eine ganz hervorragende Stellung die Terracottagruppe eines Sarkophages aus Caere ein, später im Museo Campana, jetzt in Paris (Abb. 549, nach Mon. Inst. VI, 54), in der uns ein Werk des vollkommen entwickelten etruskischen Archaismus entgegentritt. Auf einem bequemen Ruhebett lagern nebeneinander, den rechten Ellbogen auf ein Kissen gestützt, in den Händen Attribute, Mann und Frau. Die Erscheinung ist aufserordentlich lebendig und wird gehoben noch durch Malerei. Trotz der liebevollen Behandlung des Einzelnen hat der Künstler nebenbei auch ein Augenmerk auf die Wirkung des Ganzen gehabt, mehr wenigstens als wir sonst bei etruskischen Werken zu beobachten haben. Das Werk dürfte als die reinste Blüte etruskischer Kunst zu bezeichnen sein.

Ähnlichen, anscheinend etwas altertümlicheren Charakter zeigen vier zum Schmucke eines Kästchens dienende Elfenbeinreliefs, welche teilweise bemalt und vergoldet sind. Auf dem einen ist ein Mahl, dem zweiten ein geflügeltes Zweigespann (Abb. 550, nach Mon. Inst. VI, 46), dem dritten eine Jagd, dem vierten ein fischleibiger Dämon dargestellt. Die an der Terracottagruppe gerühmten Vorzüge sind auch hier zum Teil vorhanden, doch ist dem Künstler die lebhafte Bewegung nicht immer gelungen, am besten noch in dem Zweigespann, besonders dem Wagenlenker. Was die Beflügelung der Rosse anlangt, so sei bemerkt, dafs deshalb an göttliche Tiere nicht gedacht zu werden braucht, da auch sonst die Etrusker für Beflügelung eine besondere Vorliebe zeigen.

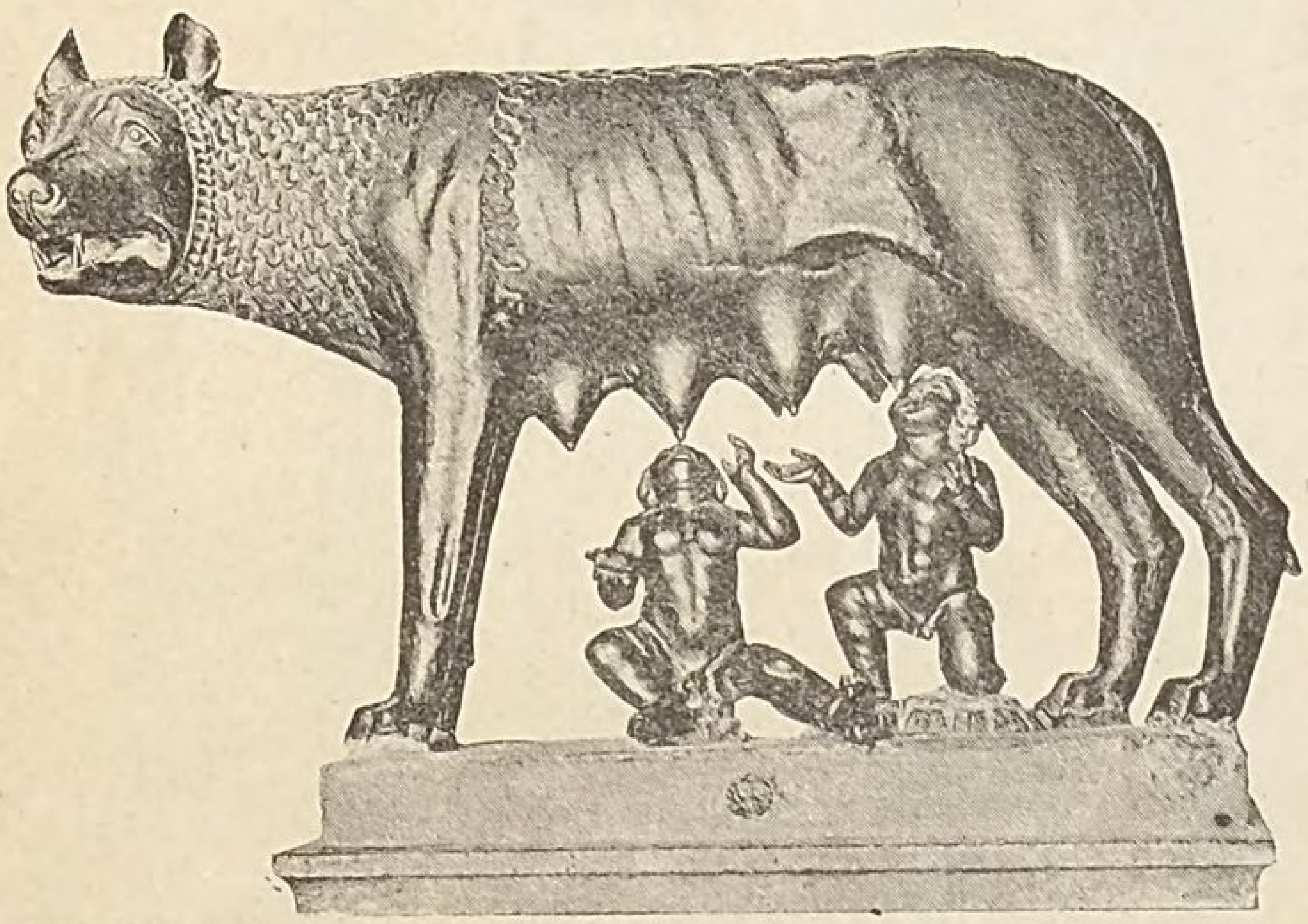


549 Thonsarkophag aus Caere. (Zu Seite 508.)

Bedeutend gröfseren griechischen Einflufs zeigt ein späterer der hellenistischen Zeit angehöriger Steinsarkophag aus Chiusi (Abb. 551, nach Mon. Inst. VI, 60). Dargestellt ist ein ruhender Mann mit Fächer, umgeben von fünf zum Teil geflügelten Todesdämonen. Das Werk macht einen wenig harmonischen Eindruck, weil der Einflufs von seiten Griechenlands ein zu starker war, der etruskische Künstler denselben aber nicht ordentlich aufnehmen und verarbeiten konnte. Der Archaismus ist vollkommen gelockert und, da die strenge Schulung fehlte, in den Porträtfiguren einem unangenehmen Naturrealismus gewichen; die umgebenden Figuren zeigen aufs klarste griechischen Einflufs. Ähnlich verhält es sich mit einem vulcenter Alabastersarkophag (Mon. Inst. VIII, 18), dessen Deckel mit einem ruhenden Ehepaare in Hochrelief, dessen Seiten mit Kampfscenen von Amazonen und Griechen, wie von nackten Jünglingen zu Pferd und zu Fufs geschmückt sind: die Deckelgruppe ist nüchtern etruskisch, die Kampfscenen abgesehen von der Durchführung fast griechisch. Ein zweiter vulcenter Sarkophag (Mon. Inst. VIII, 19) mit ähnlicher Deckelgruppe und einer Hochzeitsdarstellung auf der Vorderseite zeigt auch in letzterer wieder ganz etruskische Auffassung.



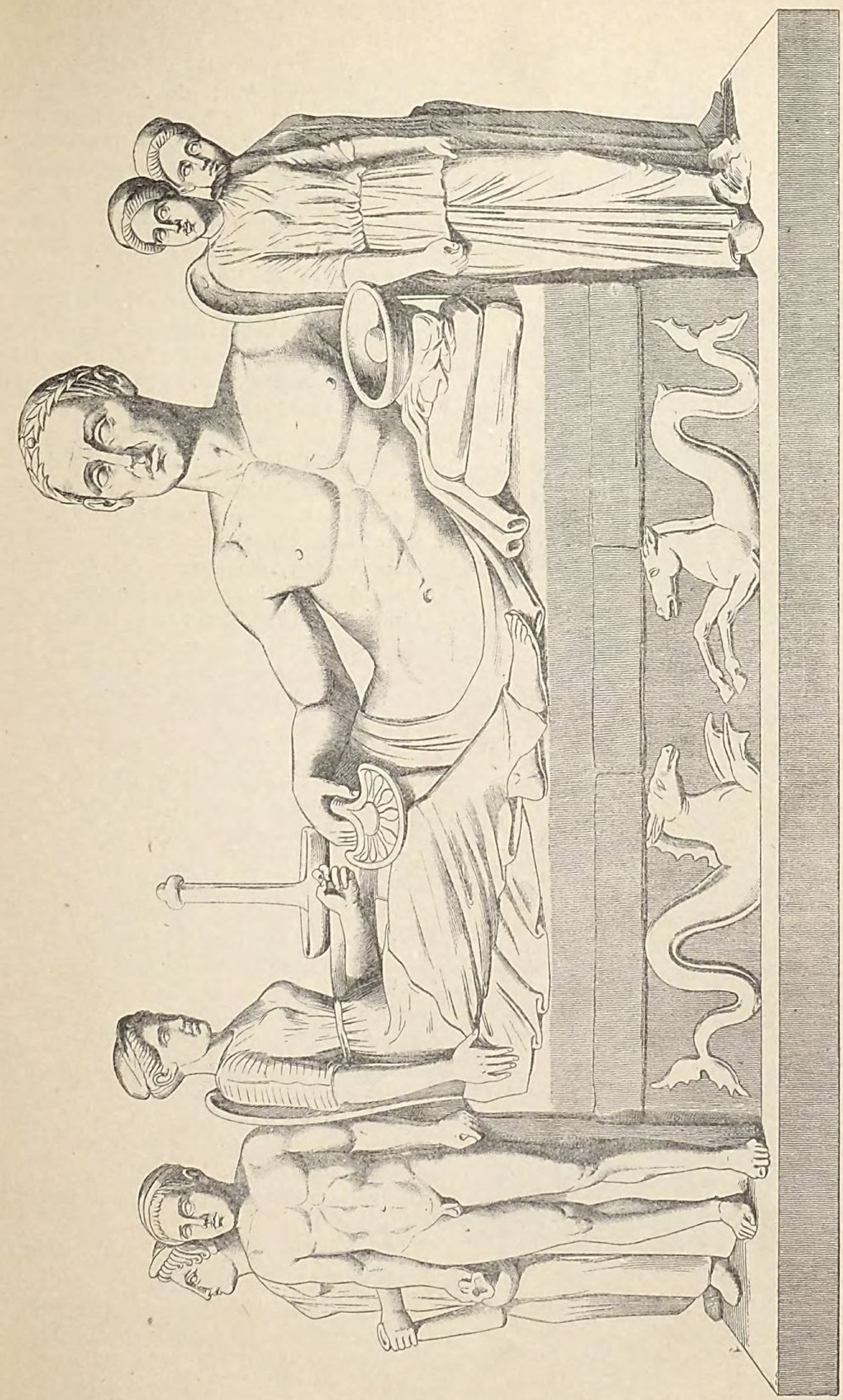
550 Elfenbeinrelief (Zu Seite 508.)



552 Die capitolinische Wölfin mit Romulus und Remus. (Zu Seite 512.)

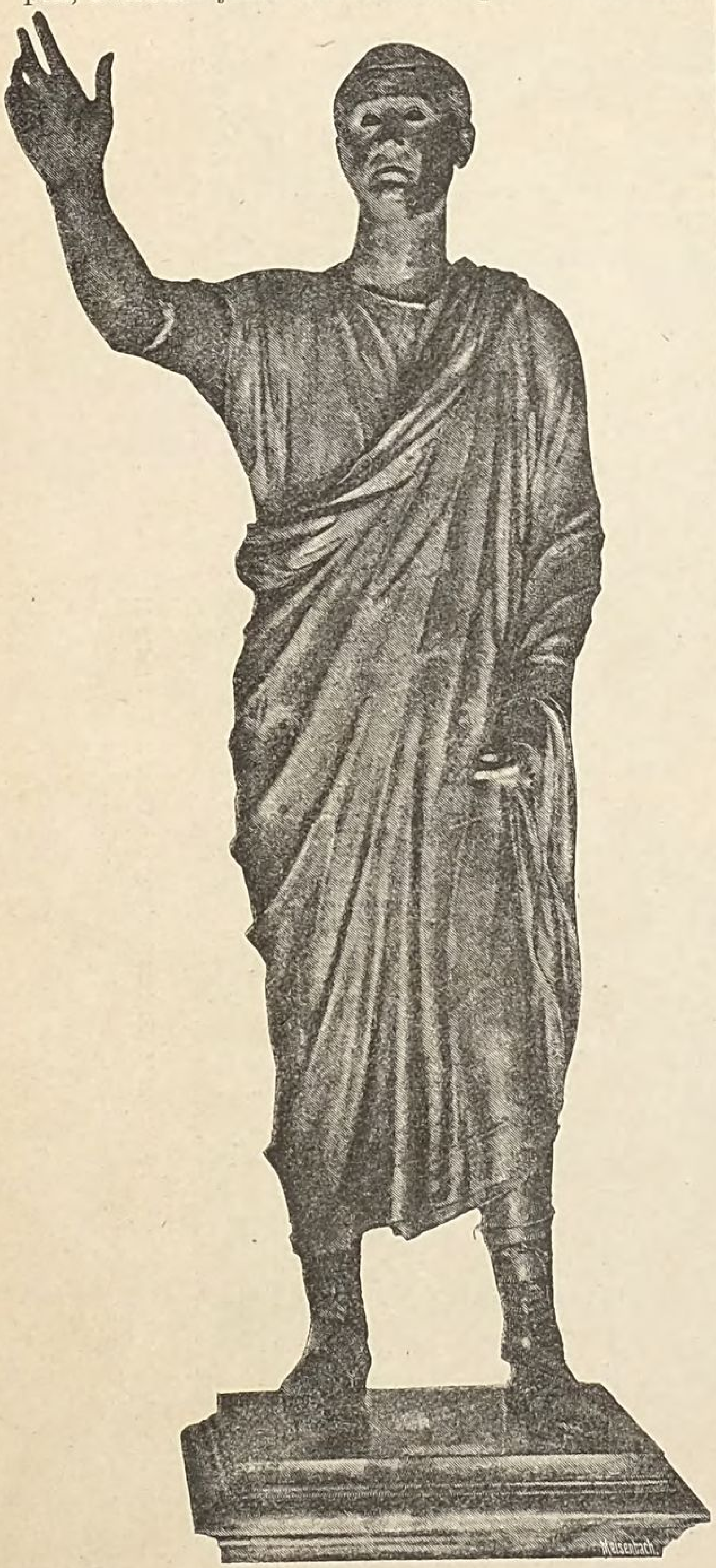
Noch klarer tritt uns der Einflufs der hellenischen Kunst entgegen in den sehr zahlreich vorhandenen Aschenurnen. Sie stammen aus Nordetrurien (Volterra, Perugia, Chiusi) und sind hergestellt aus Alabaster, Travertin und Terracotta. In unserem Buche sind eine Reihe derselben zerstreut abgebildet, z. B. Abb. 22. Auf dem Deckel lagert der Verstorbene. »Im Körper, der die Bezeichnung der Etrusker als feist *(pingues, obesi)* vollkommen rechtfertigt, fehlt durchaus das Verständnis der richtigen Proportion und einer richtigen Stilisierung der Formen. Trotz dem verrät die bequeme Lagerung der Gestalt, wie die Bewegung der Hände und Finger einen gewissen Sinn für Beobachtung des Lebens, und auch der Kopf zeigt entschiedene Porträtzüge.« (Brunn.) Die hohen Reliefdarstellungen der Urnen selber sind meist dem griechischen Mythos entnommen und zeigen fast durchgängig Beeinflussung durch die Dichtungen der Tragiker. Schon dieser Umstand beweist den griechischen Einflufs, ebenso die Komposition, welche fast überall ganz freie Motive zeigt, mit denen allerdings die etruskische Durchführung gar zu oft in grellem Widerspruch steht. Als national-etruskisch erweisen sich dann auch die häufig in die Darstellung eingefügten geflügelten Dämonen. Neben den mythologischen Scenen finden wir dann auch solche aus dem wirklichen Leben. Der Zeit nach reichen die Urnen bis in die Kaiserzeit. Vgl. Brunn, Urne etrusche.

Besonders bedeutend waren die Etrusker in der Bronzearbeit (*Tyrrhena sigilla:* Horaz), sowohl nach der dekorativen (in Geräten), wie auch monumentalen Seite (in Statuen). Von ersteren seien die Überreste eines altertümlichen Wagenbeschlages, jetzt in München, mit in Relief getriebenen mythologischen, menschlichen und tierischen Gestalten und



551 Steinsarkophag aus Chiusi. (Zu Seite 510.)

der berühmte Leuchter von Cortona (Mon. Inst. III, 41. 42) erwähnt. Dieser etwa 1/2 m im Durchmesser haltende Kronleuchter trägt am Rande 16 Lampen, zwischen jeder ein Bacchuskopf. Unten zeigt



553 Etruskische Porträtstatue.

die Mitte ein Medusenhaupt, umgeben von einem Tierfries. Weiter sind ringsum Relieffiguren, abwechselnd einen Satyr und eine Sirene darstellend, angebracht.

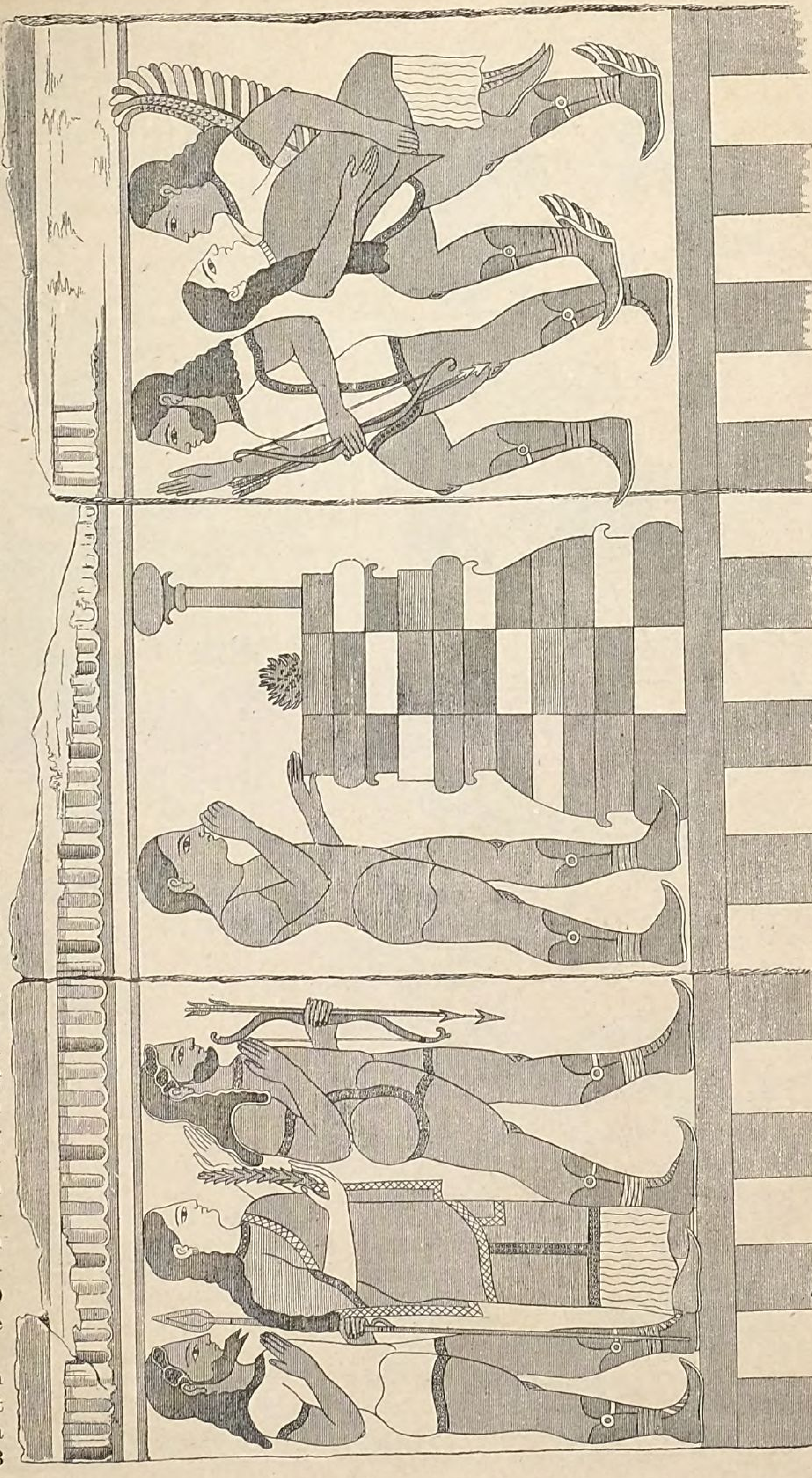
Unter den statuarischen Werken ist allbekannt die Wölfin des Capitols zu Rom (Abb. 552 nach einer Photographie). Die beiden Knaben sind restauriert. Das Werk ist vielleicht identisch mit der im Jahre 295 v. Chr. zu Rom aus Strafgeldern aufgestellten Wölfin. Sie zeigt uns vollkommen entwickelten archaischen Stil, wie wir ihn im Terracottasarkophag aus Caere begegnen: trotz der Herbheit gewinnen wir ein lebensvolles Bild des Tieres. Die in neuerer Zeit des öftern aufgebrachte Ansicht, das Werk verdanke dem Mittelalter seine Entstehung, wird schon dadurch hinfällig, dafs es im 9. Jahrh. n. Chr. im Lateranischen Palaste stand, zu einer Zeit also, da die Kunst derartiges zu schaffen gar nicht im stande war. Sicher nicht etruskisch, sondern rein griechisch ist dagegen trotz der etruskischen Inschrift die berühmte Chimaira von Arezzo in Florenz (Abb. 316), welche in der ganzen italischen Kunst keine Parallele hat, viele dagegen in der griechischen. Eine freiere Entwickelung als die Wölfin zeigt uns die Bronzestatue des sog. Mars von Todi im Vatican und in noch höherem Grade der sog. Arringatore zu Florenz (Abb. 553, nach einer Photographie), eine Porträtstatue in der Aktion eines Redners, die aber trotz aller Naturwahrheit einen durchaus hölzernen, nüchternen, prosaischen Eindruck macht. Diese Statue kann gewissermafsen als der Übergang zur spezifisch römischen Porträtkunst bezeichnet werden, welche die individuelle Charakteristik mit höherer künstlerischer Stilisierung verband.

Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung der Malerei, so tritt uns dieselbe neben der dekorativen Gefäfsmalerei monumental entgegen in den Gräbern. Zu den ältesten zählen aufser den noch rein dekorativ gehaltenen Grabgemälden zu Veii die aus einer Grabkammer stammenden bemalten Thonplatten aus Caere (Probe unter Abb. 554, nach Mon. Inst. VI, 30). Die Deutung der Darstellung ist nicht in allen Teilen klar: das Ganze scheint sich um Totenkultus zu handeln. Die sehr nüchtern gefafsten Gestalten sind in der Hauptsache nur konturiert (Ausnahmen z. B. an Knie und Ellbogen); die Farben wirken nicht malerisch, sondern dienen nur zur Unterscheidung des Stofflichen, an sich erscheinen sie düster, besonders ist schwärzlich, braun, rotbraun neben gelb und weifs verwendet. Es springt uns überall aber das nationale Element, das Streben nach einem lebensvollen, aber nüchternen Realismus klar ins Auge.

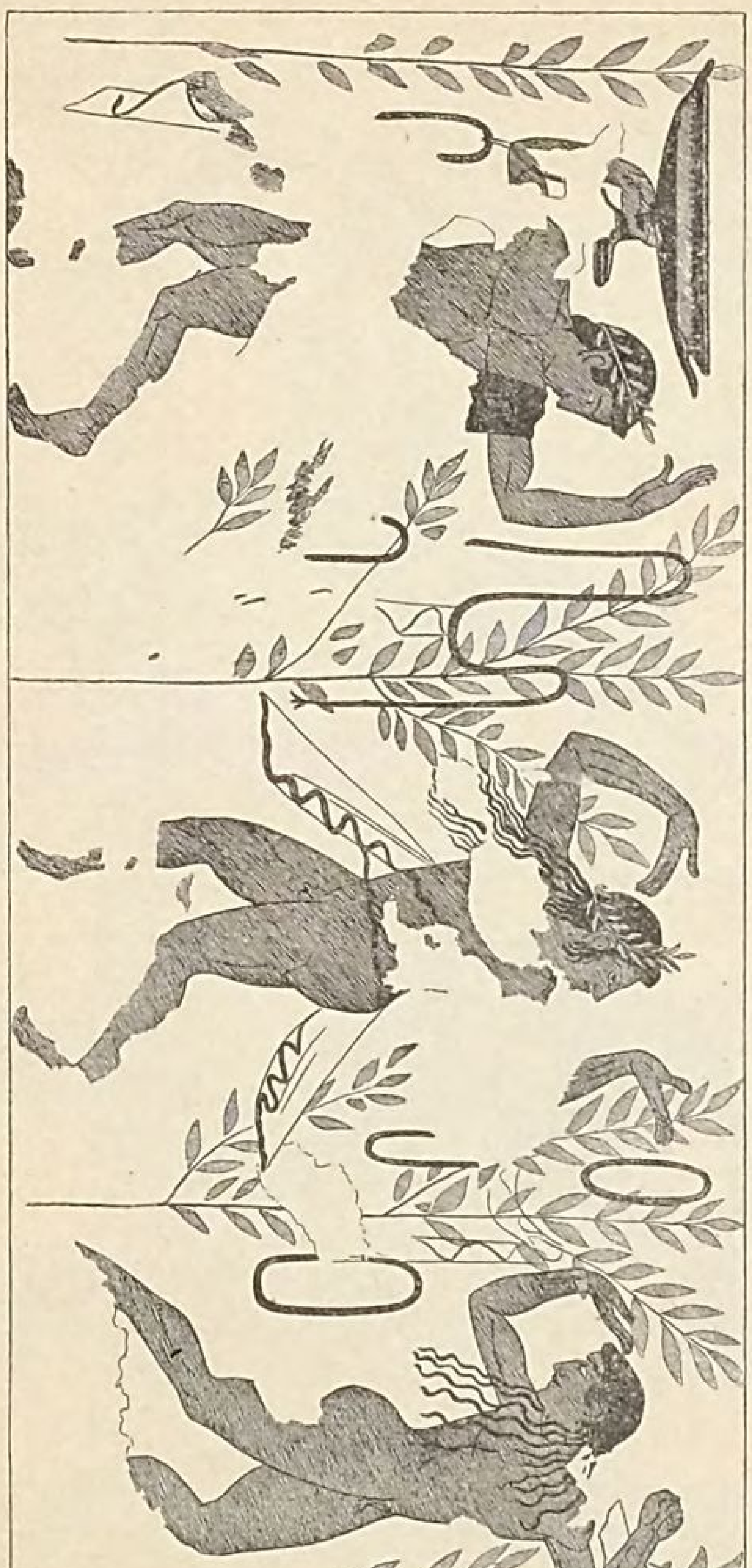
Eine bedeutend höhere Entwickelung zeigen uns die Grabgemälde zu Corneto (Tarquinii) und Chiusi (Clusium). In Corneto scheiden wir zwei Gruppen. Die erste umfafst die grotta del morto, grotta delle iscrizioni, grotta del barone, grotta dei vasi dipinti und del vecchio. Totenkultus und Scenen des täglichen Lebens bilden den Gegenstand der Gemälde. Ein bedeutender Fortschritt, jedenfalls unter

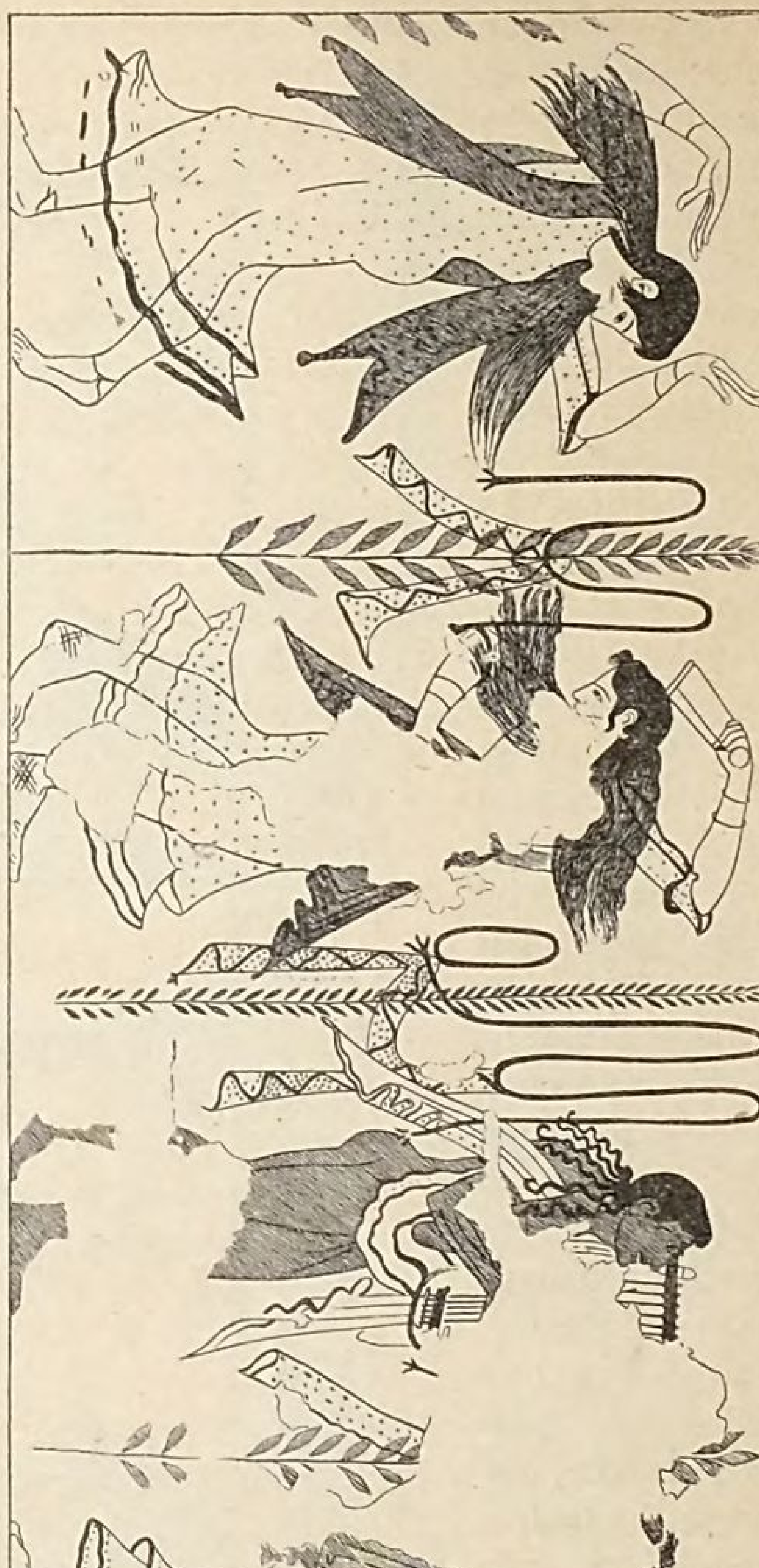
griechischem Einflufs, ist überall sichtbar. Zeichnung, Bewegung, Komposition sind freier geworden, die Farben nur wenig lichter. Trotz mancher Annäherung an Griechisches hängen aber die Künstler überwiegend fest an ihrem nationalen Eigentum. — Die zweite Gruppe an demselben Orte enthält die grotta delle bighe, grotta del citaredo (Abb. 555 und 556, nach Mon. Inst. VI, 79), grotta del triclinio, grotta Querciola. Es macht sich hier der griechische Einflufs noch mehr geltend als in der ersten Gruppe. Dargestellt sind durchgängig Scenen des täglichen Lebens. Auffällig erscheint das überall erkennbare Streben nach Idealität in den Köpfen. Interessant ist es, hier eine Reihe von Neuerungen griechischer Maler verwertet zu finden, in der ersten Grotte die *mulieres tralucida veste* des Polygnot, in der zweiten das *os aperire* und *dentes ostendere* desselben Meisters, in der dritten in der Gewandung die *rugas et sinus* des Kimon von Kleonai. Gleichzeitig mit Polygnot sind unsere Gemälde darum aber keineswegs anzusetzen, nach der ganzen Entwickelung der etruskischen Kunst etwa 150 oder noch mehr Jahre später.

In Chiusi haben wir drei Gräber mit Malereien: die tomba Ciaja, dell' anno 1833 und François. Die



554 Gemälde von Caere. (Zu Seite 512.)





555 und 556 Gemälde von Corneto. (Zu Seite 513.)

Malereien, welche ebenfalls Scenen des täglichen Lebens darstellen, verraten besonders in der tomba Ciaja ebenfalls eine starke Beeinflussung von seiten Griechenlands, während in der tomba François wieder das rein Etruskische zum Durchbruch kommt. Hervorzuheben ist der Fortschritt in der Farbengebung.

Schon der zweiten Hälfte des 3. Jahrh. v. Chr. angehörig sind ein Grab zu Vulci (Mon. Inst. VI, 13. 32), ferner eines zu Orvieto (Volsinii) (Conestabile, pitture di Orvieto) und eine Reihe weiterer zu Corneto (Mon. Inst. II, 3—5; IX, 14. 15). Griechischer Einflufs macht sich hier besonders geltend in der Wahl der Gegenstände, indem neben dem täglichen Leben auch griechische Mythen zur Darstellung gebracht werden. Im ersten Grabe finden wir sogar eine halbhistorische Darstellung aus dem Leben des Mastarna (Servius Tullius).

Im Anschlufs an die Malerei haben wir noch der gravierten Zeichnungen zu gedenken, welche die Metallspiegel und Cisten zieren. Die in grofser Zahl in Etrurien wie in Latium (Präneste) gefundenen Spiegel mit gravierter Zeichnung, meist mythologischen Inhalts, zeigen nur zum geringen Teil archaischen, meist freien Stil. Einige derselben sind gewifs von griechischer Hand. Einer der schönsten derselben ist der jetzt in Berlin befindliche Semelespiegel (Abb. 557, nach Mon. Inst. I, 56), Dionysos in feiner Grazie Semele in Gegenwart von Apollon und einem Satyr umarmend.



557 Semelespiegel.

Die Cisten, früher als mystische bezeichnet, in Wahrheit cylindrische Toilettekästchen aus Metall, sind hauptsächlich in Präneste gefunden. Der künstlerische Stil der die Körper des Gerätes bedeckenden Gravierungen sowohl wie der Charakter der Inschriften verweisen uns in die Zeit von 250 bis 200 v. Chr. Unter diesen künstlerisch im Werte freilich sehr verschieden hoch stehenden Werken, deren Darstellungen meist dem griechischen Mythos entnommen sind, aber z. B. in der Aineiasciste (Mon. Inst. VIII, 8) auch einmal einen italischen Mythos behandeln, ist die schönste die Ficoronische Ciste im Kircherschen Museum zu Rom (s. Abb. 500 u. 501). Dargestellt ist die Landung der Argonauten bei Amykos. Die Arbeit ist sicher griechisch, aber wahrscheinlich in Italien mit besonderer Rücksicht auf italischen Verkauf gefertigt. Nebendinge rein italischen Gebrauches wie die Bullae des Jason und des Berggottes weisen darauf hin. Aus der Inschrift der Deckelgruppe erfahren wir, dafs Novius Plautius das Gerät fertigte, können aber nicht mit Sicherheit sagen, ob er der Verfertiger der Gravierungen oder der im Stile ganz verschiedenen, reinitalischen Deckelgruppe und der Füfse war. Eine Reihe von Umständen spricht aber für die Wahrscheinlichkeit, dafs die Ansicht von Th. Mommsen (bei Jahn, Ficor. Ciste S. 61) die richtige sei: Novius Plautius, ein geborener Campaner, machte die gravierte Zeichnung, kaufte aber in Rom, dem Orte seiner Thätigkeit, das Beiwerk, nietete das Ganze zusammen und bezeichnete es als sein Werk.

Litteratur: Micali, Italia avanti il dominio dei Romani mit Antichi monumenti; ders., Storia degli antichi popoli Italiani mit Monumenti inediti a illustr. della storia degli ant. pop. Italiani; Museum Etruscum Gregorianum; Brunn in einer Reihe von Aufsätzen in den Schriften des archäologischen

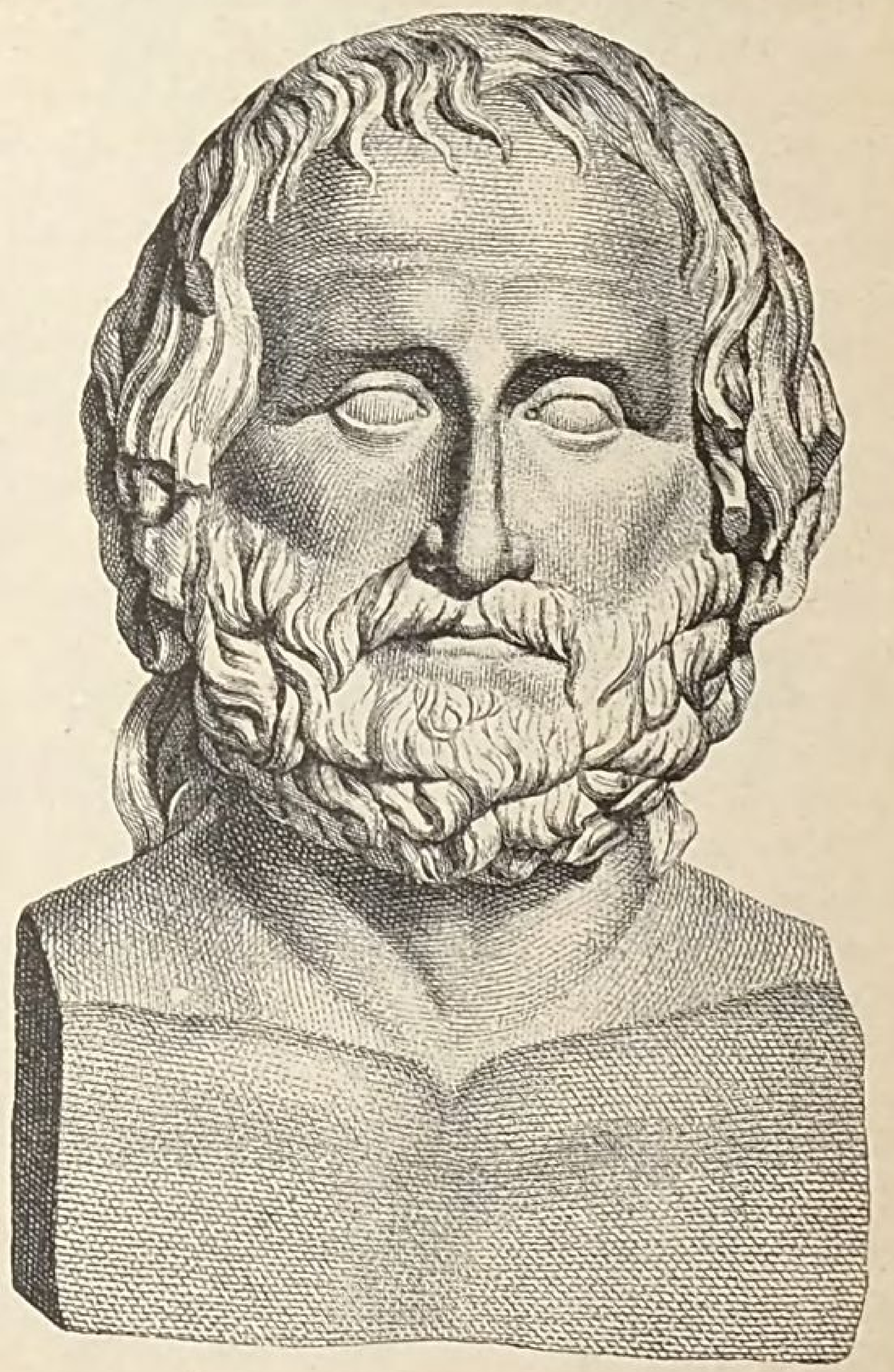
Institutes zu Rom; Helbig, Schöne u. A. ebenda. Für die Kenntnis der historischen Entwickelung sind von besonderer Bedeutung die Äufserungen Brunns, dessen in seinen Vorlesungen vorgetragenen Resultaten der Verfasser im allgemeinen gefolgt ist, in seiner Schrift: Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei S. 61 ff. (München 1871). [J]

Eubulides. Die Künstlerfamilie des Eucheir und Eubulides in Athen gehört der attischen Renaissance des 2. Jahrh. v. Chr. an. Am bekanntesten ist dieselbe durch ein von Eubulides gestiftetes Weihgeschenk in der Nähe des Dipylon zu Athen, von dem uns sicherlich noch ein kolossaler Athenakopf erhalten ist (publiziert in den Mitt. d. archäol. Inst. VII Taf. 5). Der Kopf ist für uns besonders deshalb interessant, weil er von attischen Renaissancisten in Athen selbst gearbeitet ist, während die uns sonst bekannten Werke dieser Richtung aus Rom stammen. Vgl. Art. »Athen« S. 162. [J]

Eucheir s. Eubulides.

Euphranor, vom Isthmus gebürtig, blühte von Olymp. 104 bis in die Jugendjahre Alexander d. Gr. Er war einer der vielseitigsten Künstler: er war Erz- und Marmorarbeiter, bildete Kolosse, ziselierte Reliefs, *docilis ac laboriosius ante omnis et in quocumque genere excellens ac sibi aequalis* (Plin XXXV, 128). Zugleich war er Maler und schrieb über Symmetrie und Farben. Ebenso umfassend war auch sein Darstellungskreis, von den Götterbildern an bis zu den Tierbildungen. Seine Erzgruppe, Leto mit Apollon und Artemis auf den Armen, ist uns höchst wahrscheinlich in einer Reihe von Nachbildungen auf kleinasiatischen Münzen und in zwei kleinen Marmorgruppen (vgl. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. II Fig. 112) erhalten. Hiernach war Leto vor dem Pythondrachen fliehend und Apollon denselben nach einer Wendung des Mythos schon als neugebornes Kind erlegend dargestellt. Von seinem Paris berichtet Plinius (XXXIV, 77), offenbar nach einem Epigramm: *Euphranoris Alexander Paris est, in quo laudatur quod omnia simul intelligantur, index dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector.* Bei unserem Künstler als Maler (vgl. »Malerei«), hervorgegangen aus der thebanisch-attischen Schule, tritt das naturalistische und psychologische Element stark hervor, und wir dürfen dasselbe auch in seinen Bildhauerwerken voraussetzen. Zu beachten ist, dafs er auch allegorische Figuren bildete: Hellas von der Arete gekränzt. Plinius (XXXV, 128) berichtet ferner: *hic primus videtur expressisse dignitates heroum et usurpasse symmetriam, sed fuit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior.* Euphranor war also abgesehen von seinen Verdiensten um die Ausbildung der Heroenideale auch Reformator auf dem Gebiete der Proportionen und erscheint somit als Vorläufer des Lysippos. Seine Reformen, wie aus Plinius' Bericht hervorgeht, misfsglückten aber teilweise, indem er die schwereren Proportionen des Polykleitos im Körper zwar herabmilderte, Kopf und Extremitäten im Verhältnis aber nicht klein und leicht genug bildete. [J]

Euripides. Die Bildnisse des grofsen Tragikers gehören seit langer Zeit zu den bekanntesten. Eine Herme in Neapel trägt den vollständigen Namen. Dort und in Rom findet sich allein im ganzen ein Dutzend Exemplare, andre an andern Orten. In drei Doppelhermen ist Euripides mit Sophokles gepaart; in einer andern (jetzt verlornen, mit beschädigten



558 Euripides.

Gesichtern) mit Solon, teils der sprüchwörtlichen Weisheit halber, wie Welcker, Alte Denkm. I, 486 bemerkt, teils weil beide Salaminier waren. Eine Statuette aus Villa Albani, jetzt im Louvre (Clarac Musée pl. 294; Winckelmann mon. ined. 168; Bouillon III, 18, 1), deren Kopf aber ergänzt ist, zeigt den Dichter auf einem Throne sitzend, die tragische Maske in der Rechten, den Thyrsus in der Linken; zu beiden Seiten sind auf der Fläche der Rückwand die Titel von 37 Tragödien in alphabetischer Folge angeschrieben, aber nur bis 'Ορέστης, obwohl noch Raum genug zur Fortsetzung blieb. Für die am besten gearbeitete Büste wird eine in Mantua befindliche gehalten, welche wir nach Visconti, Iconogr. gr. pl. V, 1 in Vorderansicht geben (Abb. 558).

Die Physiognomie betreffend schreibt Welcker: »In den Gesichtszügen des Euripides erkennt man, auf sein rechtes natürliches Mafs zurückgebracht, das Ernsthafte, Finstere, Herbe und Saure, das ihm die Komiker vorwarfen, den Hafs des Lachens [1]), womit seine Liebe zur Zurückgezogenheit in die einsame Grotte auf Salamis übereinstimmt [2]). Sehr treffend ist die Andeutung des Alexander Aitolos, der dies aus dem Studium des Anaxagoras [3]) erklärt, welchen man, wie erzählt wird, ebenfalls nie lachen noch lächeln sah [4]). Wenn jemals die Philosophie einen denkenden und fühlenden, allgemein wohlwollenden, menschenfreundlichen Mann, einen aus der Schule des Prodikos und Sokrates ernst stimmen konnte, so war es in jenem tief aufgeregten und von dem Bestehenden in Religion und Staat und dem heiligen Rechte der im Innern durch sie nicht mehr zu befriedigenden Gemüter hin und her gezogenen Zeitalter. Nicht den ganzen Charakter der Physiognomie drückt Visconti mit den Worten aus, dafs ihre Feinheit und pathetische Miene die Sensibilität ausdrücke, wodurch diesem Dichter das Rührende so wohl gelungen sei. Das Pathetische herrscht nicht vor, sondern der Geist; aber mit dem geistigen Ernst verbindet sich das dem echten Philosophen natürliche Wohlwollen und Bescheidenheit. Besonders schwebt um den Mund viel Gutheit, und überhaupt spricht sich statt des Selbstgefühls und der Selbstsucht eines klugen Sophisten etwas Biederes und Treuherziges aus.«

Ganz anders fafst dagegen das Bild Friederichs, Bausteine I, 293: »Die mageren Backen und das über der Stirn spärlichere, an den Seiten aber lang und schlaff herabfallende Haar rufen unwillkürlich den Eindruck des Matten und Leidenden hervor, während Sophokles wie eine feste und in sich befriedigte Natur erscheint, die durch den hochgewölbten Bogen der Augenbrauen zugleich etwas Grofsartiges erhält, ohne aber darum, wie der sorgfältig angeordnete Bart zeigt, gegen die Harmonie der äufseren Erscheinung gleichgültig zu sein. Es bedarf nicht der Bemerkung, dafs der Künstler (dieser Doppelbüste) das geistige Wesen beider Dichter, wie es in ihren Werken ausgesprochen ist, zur Anschauung hat bringen wollen, die innere Befriedigung des Einen und die am Zweifel leidende Natur des Andern.«

Über eine neu erworbene Büste des britischen Museums, die einen abweichenden Typus bietet, s. Arch. Ztg. 1881 S. 6, abgeb. Taf. I. [Bm]

Europe. Dafs der Mythus von der Jungfrau, welche durch den in einen Stier verwandelten Zeus übers Meer zur Vermählung entführt ward, auf Entlehnung phoinikischer Bilder beruht, ist anerkannt. Astarte auf dem Stier war ein altes Kultusbild in Sidon; Lucian. dea Syria 4. Kreta ist bei den Griechen der ständige Landungsplatz, die syrische Küste der Ausgangspunkt. Hinsichtlich der Deutung ist man nur einverstanden, in Zeus den (weifsen) Sonnenstier zu sehen, während Europe im Semitischen die Dunkle oder Verdunkelte (vgl. hebr. *ereb* = Abend), den in der Sonnennähe seines Lichtes beraubten Mond bezeichnen mufs. Das scheinbare Jagen der beiden Himmelsgestirne am Äthermeer, die spielende Annäherung der Mondjungfrau an den Sonnengott nebst der Verdunkelung und beider gemeinsames Eintauchen in das westliche Meer, bei den Tyriern ein Trauerfest, wie es scheint (κακὴ ὀψινή Malalas Chron. p. 31) wurde von den lebensfrohen Griechen als Liebesverfolgung und freiwillige Entführung aufgefafst und weiter ausgemalt, wie neben den späteren dichterischen Bearbeitungen die zahlreichen Kunstwerke zeigen, welche O. Jahn in Denkschriften der Wiener Akademie 1870 Hist.-phil. Kl. XIX, 1—54 und Overbeck, Kunstmyth. I, 420 ff. ausführlich besprechen.

Am häufigsten sind die Vorstellungen der Europe auf dem Stier ohne weitere Zuthaten. Eine noch späthin berühmte Gruppe dieser Art schuf Pythagoras von Rhegion (vgl. Cic. Verr. IV, 60, 135), von deren Gestaltung wir nichts näheres wissen. Das gewöhnliche Motiv erhaltener Gruppierungen auf zahlreichen kretischen und anderen Münzen, Gemmen, Thonreliefs ist die von Ovid Met. II, 874 (und öfters sonst) beschriebene Stellung: *dextra cornu tenet, altera dorso imposita est, tremulae sinuantur flamine vestes* (vgl. Fast. 5, 607): die Frau sitzt quer auf dem Stier, an dessen Horn sie mit einer Hand sich festhält, während sie die andre entweder auf den Hinterbug aufstützt oder damit das bogenartig flatternde Gewand (oft ist eine Brust entblöfst) wieder überzieht. So auf der Münze von Gortys, s. »Münzwesen«.

Auf älteren Vasenbildern findet sich dasselbe Grundmotiv einer stiergetragenen Frau, in der jedoch noch häufiger eine bakchische Figur steckt (auch

[1]) Vit. Eurip. Σκυθρωπὸς δὲ καὶ σύννους καὶ αὐστηρὸς ἐφαίνετο καὶ μισογέλως καὶ μισογύνης, καθὰ καὶ Ἀριστοφάνης αὐτὸν αἰτιᾶται· στρυφνὸς ἔμοιγε προςειπεῖν Εὐριπίδης. — Ἐλέγετο δὲ καὶ βαθὺν πώγωνα θρέψαι καὶ ἐπὶ τῆς ὄψεως φακοὺς (Sommersprossen oder Leberflecken) ἐσχηκέναι.

[2]) Vit. Eurip. Φασὶ δὲ αὐτὸν ἐν Σαλαμῖνι σπήλαιον ἀνασκευάσαντα ἀναπνοὴν ἔχοντα εἰς τὴν θάλασσαν ἐκεῖσε διημερεύειν φεύγοντα τὸν ὄχλον, ὅθεν καὶ ἐκ θαλάσσης λαμβάνει τὰς πλείστας τῶν ὁμοιώσεων.

[3]) Bei Gell. XV, 20 ὁ δ' Ἀναξαγόρου τρόφιμος [ἀρ]χαιοῦ στρυφνὸς μὲν ἔμοιγε προςειπεῖν, καὶ μισογέλως καὶ τωθάζειν οὐδὲ παρ' οἶνον μεμαθηκώς, ἀλλ' ὅ, τι γράψαι, τοῦτ' ἂν μέλιτος καὶ Σειρήνων ἐτετεύχει.

[4]) Aelian. V. H. VIII, 13. —

Artemis Tauropolos auf Münzen ist auszuscheiden), durch Beischrift als Europe bezeugt bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 90; ferner gesichert durch Beiwerk von Delphinen auf etruskischen Nachahmungen griechischer Bilder; sehr schön in der strengen Zeichnung einer rotfigurigen Amphora in Petersburg (hier Abb. 559 nach Jahn Taf. V, 6).

Über die Wellen des durch Fische, Schlangen und Polypen angedeuteten Meeres schreitet der gewaltige Stier in wenig naturalistischen Formen und Bewegungen hin. Die auf ihm sitzende Europe ist mit einem sternbestickten Ärmelchiton bekleidet, dessen Feinheit die Körperformen durchschimmern läfst. Den darüber geworfenen Mantel von schwerem Stoff ziehen die Bleigewichte in den Zipfeln über die rechte Schulter tief und straff herab, während ein Mittelstück in schönen Falten den Vorderleib deckt. Das lange Lockenhaar wird durch eine Binde



559 Europe auf dem Stier.

zusammengehalten. Auf dem linken Arm statt auf der Hand (durch das Ungeschick des Malers) trägt sie einen auffällig grofsen Flechtkorb, nicht sowohl für Wolle (κάλαθος, *qualus*), als zur Blumenlese bestimmt, wie Jahn aus Schriftstellen unzweideutig nachweist: Schol. Hom. M 292; Hor. Od. III, 27, 29 *nuper in pratis studiosa florum et debitae nymphis opifex coronae;* Mosch. II, 34. Da dieser Blumenkorb sich auch auf einer späten tyrischen Münze findet, so schliefst Jahn nach Analogie der blumenpflückenden Persephone (vgl. »Demeter« S. 418) und anderen Anzeichen, dafs Europe neben der Mondgöttin zugleich die Erdjungfrau, die blumenspriefsende Erde selbst vorstelle. (Die Kehrseite unsrer Vase zeigt den nur mit Chlamys umhangenen, scepterführenden, bärtigen Zeus, der mit verwunderter Geberde die Geliebte begrüfst.) Eine goldne Blume hält auch die auf dem Stiere sitzende Europe einer leider zerbrochenen, in Aigina beim Athenatempel gefundenen Schale feinster polychromer Kerameutik, jetzt in München N. 208. Der schwarze Stier trägt die Europe rittlings sitzend, gehüllt in einen roten feingefältelten Chiton mit goldgesticktem Rande; abgebildet mit den Farben bei Jahn Taf. VII.

Die Scene der blumenpflückenden Europe mit ihren Gespielinnen auf der Wiese, wo sich der Stier traulich naht und von der Jungfrau kosen läfst, wie die oben citierten Dichterstellen dies weiter ausmalen, ist seit der Zeit des Hellenismus beliebt und findet sich demgemäfs namentlich auf apulischen Vasenbildern, z. B. bei Jahn Taf. Ia, wo zwischen vier ballspielenden geschmückten Frauen Europe dem sich neckisch tummelnden Stier spielend entgegeneilt. Auf dem Tiere sitzt ein geflügelter Eros, der es wie ein Reiter antreibt; ein gleicher Liebesgott flattert über der Jungfrau, ein Schmuckband tragend: echt griechische Versinnlichung der Liebesglut und der Gegenliebe. Ein schönes Mosaik aus Palestrina (Jahn Taf. II) zeigt den Stier mit der unbekleideten Jungfrau auf dem Rücken durch die Flut sprengend, während am Ufer Gruppen der Gefährtinnen erschreckt fliehen, zwei Nymphen der Landschaft aber in ihrem erstaunten Blick den Anteil der Natur an dem hohen Ereignis ausdrücken. Ein berühmtes Gemälde des Antiphilos (Nebenbuhler des Apelles), welches sich später in Rom in der Porticus Pompeja befand, mag für solche Darstellungen mafsgebend gewesen sein, wie denn auch noch Achilles Tatius (im 5. Jahrh. n. Chr.) im Anfange seines Romans ein solches Gemälde als im Tempel der Astarte zu Sidon befindlich ausführlich schildert.

Auf einer Reihe von Münzen von Gortyn wird die Vermählung der Europe mit Zeus so angedeutet, dafs sie der heiligen Hochzeit der Hera nahe kommt. Die Feier ging unter einer ewig grünenden Platane vor sich; wir sehen daher Europe auf deren Stamme sitzen, oft in sinnender, fast trauernder Haltung, späterhin aber mit entblöfstem Oberkörper und einen Adler an sich schmiegend, so dafs man an Leda mit dem Schwan erinnert wird. Der Adler ist um so auffälliger, als die Rückseite dieser Münzen regelmäfsig den Stier zeigt.

Die spätere, üppig gewordene Kunst gefiel sich darin, auch hier statt der geraubten und ängstlich blickenden Jungfrau den nackten Körper einer mit Behagen sich hingebenden nereidenähnlichen Hetäre auf Trinkgeschirren, Gemmen und Mosaiken zu zeigen, wo es Gelegenheit gab, die Reize des Nackten zu entfalten, über dem nur etwa ein segelartiges Gewand flattert. Auf pompejanischen Wandgemälden findet sich schon der Ansatz zu einem vollständigen Triumphzuge über die See mit Begleitung von Eroten, Delphinen, Tritonen und Nereiden, wie ihn Moschos II, 115 und Lukian. dial. mar. 15, 3 offenbar aus Gemälden zusammenstellen. So auf der Prachtamphora Gerhard, Apul. Vas. 7; Stephani Compte-

rendu 1866 Taf. III. Hier erscheint auch oft Zeus thronend; der Stier ist also nur sein Werkzeug, nicht mehr er selbst. Endlich wird ein sehr schönes farbiges Mosaik aus Aquileja bei Jahn a. a. O. Taf. X, welches eine nackte Frau zaghaft auf einem bekränzten Seestier durch die Fluten getragen zeigt, voran ein Eros mit der Fackel, nebenher Poseidon auf einem Delphin, von dem Herausgeber auf Europe bezogen, was bei jener Mischung mit den Seegöttinnen in spätrömischer Zeit nicht unmöglich ist. Ein ähnliches Mosaik, jedoch nur die Hauptgruppe enthaltend, in Sparta; s. Mitt. Inst. Athen II, 427. [Bm]

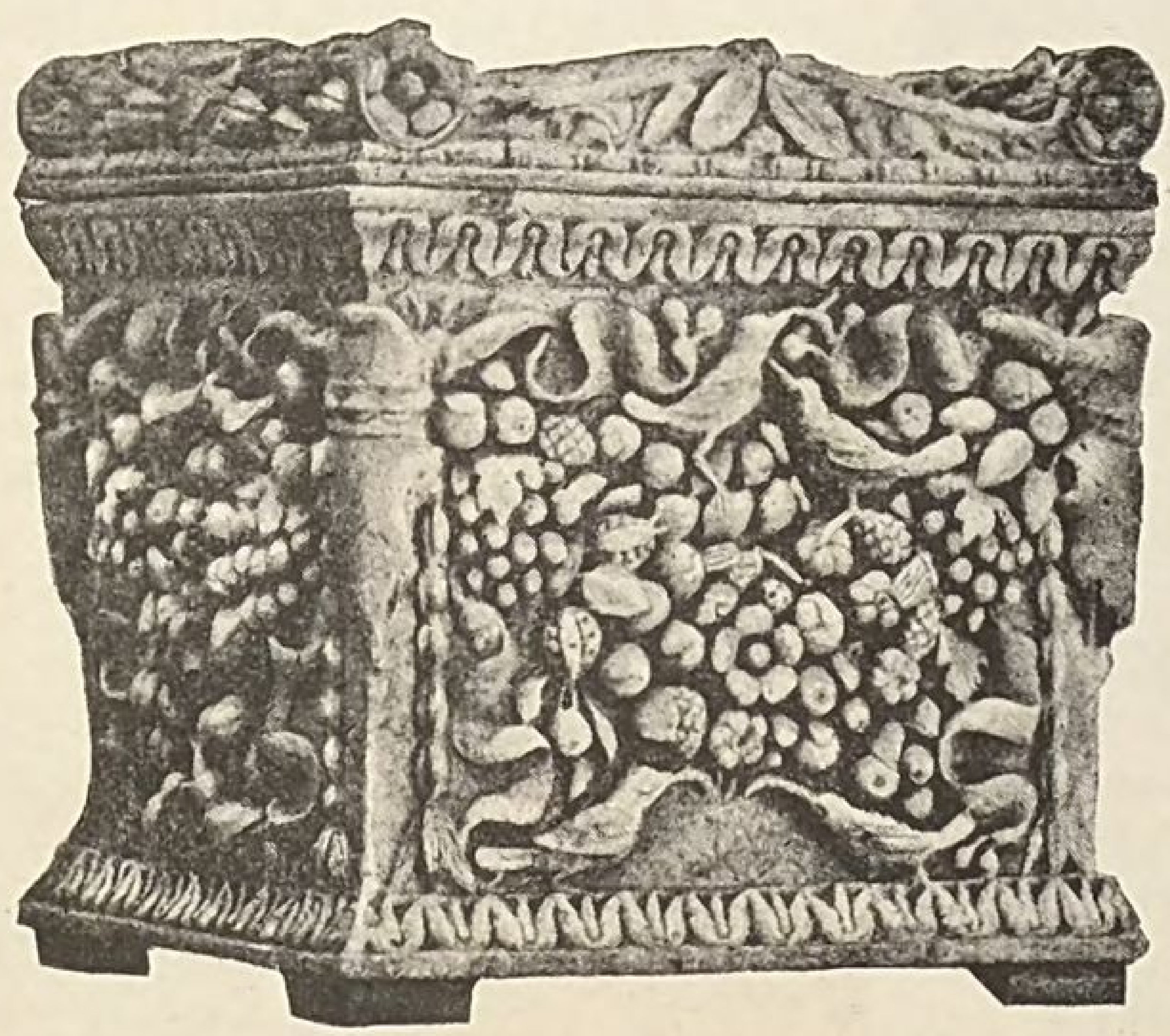
Euthykrates, Sohn und Schüler des Lysippos. Über seinen Kunstcharakter berichtet Plinius (XXXIV, 66): *constantiam potius imitatus patris quam elegantiam, austero maluit genere quam iucundo placere.* Der Künstler scheint also eine strengere Richtung als sein Vater eingeschlagen zu haben. In den Gegenständen schliefst er sich seinem Vater mehr an. So fertigte er für Delphi einen Herakles, einen Alexander als Jäger und ein Reitertreffen in Thespiai, eine Statue des Trophonios zu Lebadeia, ferner eine Genredarstellung, Porträts und Tierbildungen. Aus Plinius hat man infolge veränderter Interpunktion: *Alexandrum Thespis, venatorem* schliefsen wollen, unser Künstler sei der Erfinder des Originales des in mehrfachen Wiederholungen erhaltenen Meleagertypus (Meleager als der berühmteste Jäger), am besten in Berlin (abgeb. Mon. Inst. III, 58), gewesen. Dafs das Original in dieser Zeit entstanden, ist unzweifelhaft, die Richtigkeit der Vermutung auf Grundlage des Plinius unterliegt aber gewichtigen Bedenken. Vgl. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik 3. Aufl. II, 134. [J]



560 Tyche von Antiochia.

Eutychides, Schüler des Lysippos, war Erz- und Marmorbildner. In Marmor arbeitete er einen Dionysos, in Bronze die Statue des Flufsgottes Eurotas, *in quo artem ipso amne liquidiorem plurimi dixere* (Plin. XXXIV, 78), ferner eine Siegerstatue. Erhalten ist uns in mehrfachen Wiederholungen die Darstellung der Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes (das Material des Originales kennen wir nicht), von der wir das vaticanische Exemplar unter Abb. 560 nach einer Photographie wiedergegeben. Trefflich beurteilt Brunn (Gesch. d. griech. Künstler I, 412 f.) das Werk folgendermafsen: »Die Göttin sitzt, der Lokalität der Stadt entsprechend, auf einem Felsen und zu ihren Füfsen erscheint in halber Figur aus den Wellen emportauchend der Flufsgott Orontes als Jüngling. Die Bewegung der Göttin ist so motiviert, dafs die ganze rechte Seite des Körpers sich nach der linken hinwendet. Der rechte Fufs ist über den linken geschlagen und auf ihn stützt sich der Ellbogen des rechten Armes, während der linke dieser Wendung entsprechend sich hinterwärts aufstützt, um dem nach dieser Seite drückenden Körper einen Haltpunkt zu gewähren. Die Mauerkrone charakterisiert die Stadtgöttin, die Ähren in der Rechten (an deren Stelle auf Münzen freilich auch ein Palmzweig erscheint), die Fruchtbarkeit der Gegend. Durch die Bewegung der Figur aber, namentlich durch das Zurückziehen des einen Armes, entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Motive für die Gewandung. Wenige Werke aus dem Altertum

sind uns erhalten, welche sich mit diesem in der Anmut der ganzen Erscheinung vergleichen liefsen. Schwerlich wird sich jemand dem Zauber derselben zu entziehen im stande sein, und ich bin weit entfernt, diesen Genufs und die Freude daran irgend jemand verbittern zu wollen. Doch aber mufs ich darauf mit Nachdruck aufmerksam machen, wie weit sich diese Götterbildung von denen älterer Zeit unterscheidet. Von dem religiösen Ernste und der feierlichen Würde, welche früher den Bildern der Götter eigen, ja notwendig waren, läfst sich bei dieser Tyche kaum noch reden; ja nicht einmal die Strenge der *decor* der älteren Sitte, kann für einen besonders bezeichnenden Zug an diesem Bilde gelten. Vielmehr steht es in seiner äufseren Erscheinung dem sog. Genre weit näher; sein Grundcharakter ist der einer allgemein menschlichen Anmut. Wohl mag eine Stadt, welche sich aus einem schönen Thale an einer anmutigen Höhe hinaufzieht, einen ähnlichen Eindruck gewähren. Aber dieser Eindruck bleibt immer wesentlich verschieden von dem Gefühl der Erhebung, welches ein von einer hohen geistigen Idee erfülltes Werk in uns hervorrufen mufs. Durch dieses Urteil soll, wie gesagt, dem Verdienst des Eutychides kein Abbruch geschehen; aber ausgesprochen mufste es werden, um den Wechsel der Zeiten, die durchaus veränderte Anschauungsweise zu bezeichnen, welche auch da, wo zu einer erhabeneren, geistigeren Auffassung noch Gelegenheit gegeben war, dem Gefälligen und Anmutigen überall eine bevorzugte Stellung einräumte. Wir dürfen dieses hervorzuheben um so weniger unterlassen, als gerade dieses Werk, weil es, wenn auch nur in Kopien noch erhalten, besonders geeignet erscheinen mufs, auch auf die unmittelbar vorhergehende Zeit ein bestimmteres Licht zu werfen, und namentlich das Wesen der Eleganz, das *iucundum genus* bei Lysipp in seiner konkreteren für den äufseren Sinn fafslichen Gestaltung uns vor Augen zu führen.« [J]





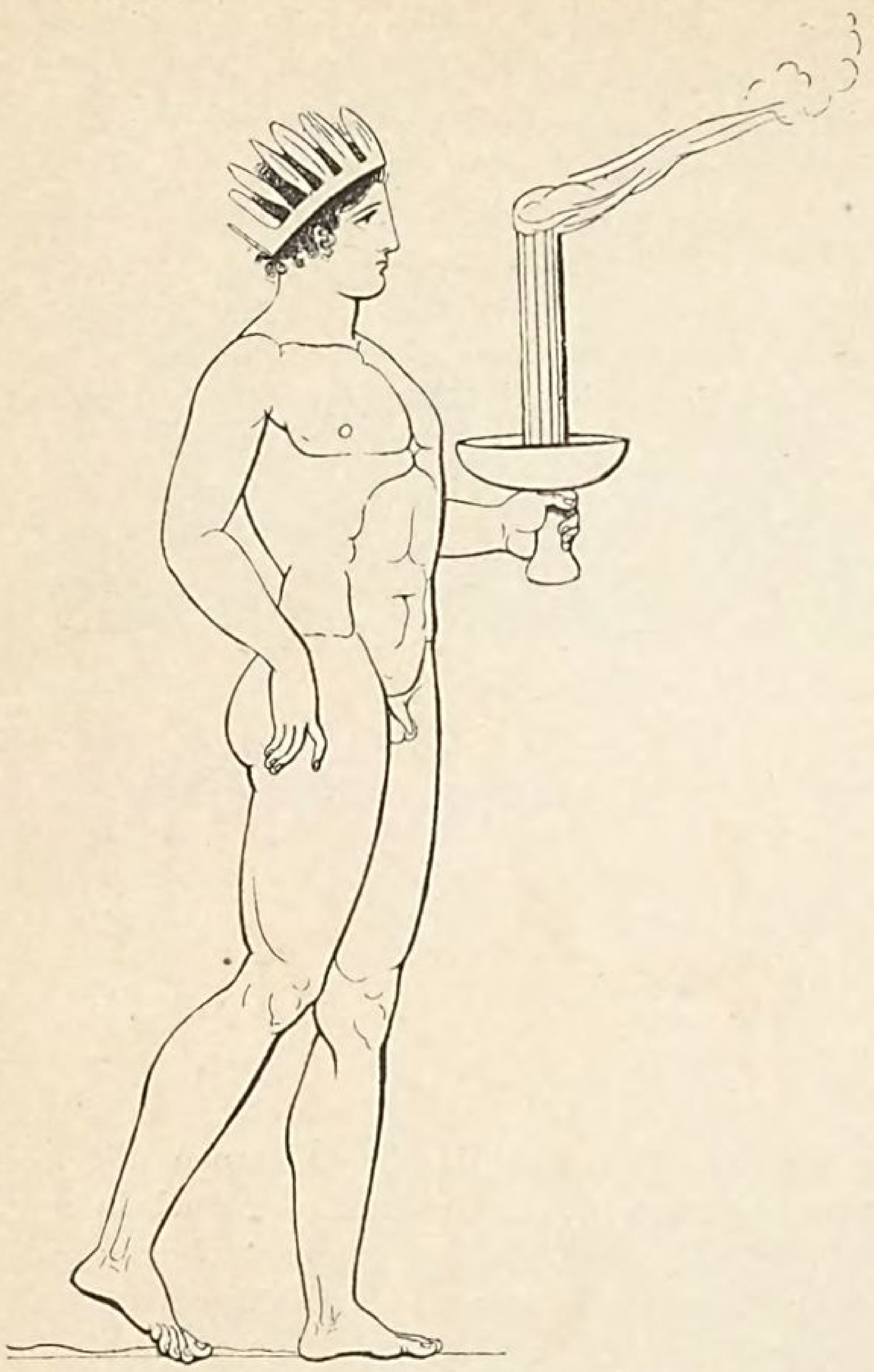
F

Fächer. Der Fächer (ῥιπίς, *flabellum*) gehörte zur gewöhnlichen Ausstattung der griechischen und römischen Damen der bessern Stände und ist daher auf Denkmälern sehr häufig abgebildet zu sehen. Seine Form ist oft die eines grofsen gebogenen Blattes; das Material war in diesem Falle dünnes Holz, welches zierlich geschnitzt und bunt bemalt oder vergoldet wurde. Solche blattförmige Fächer sehen wir namentlich oft in der Hand jener anmutigen Frauengestalten, die unter den Terrakotten von Tanagra so zahlreich vertreten sind (vgl. die Abbildungen in den Art. »Kopfbedeckung«, »Malerei« u. s. w.). Daneben kommt nicht minder oft, namentlich auf Vasenbildern, der aus Federn gebildete Fächer mit langem Stile vor, von dem Abb. 561 ein Beispiel gibt (nach El. céramogr. IV, 56); Pfauenfedern waren hierfür besonders beliebt (Prop. III, 24, 11: *pavonis caudae flabella superbae*). Dagegen kommen zusammenlegbare Fächer aus einzelnen Stäbchen, gleich den modernen, im Altertum nicht vor. Vornehme Damen hielten sich eigne Sklaven, welche ihnen den Fächer nachtrugen und ihnen damit Kühlung zufächelten. [Bl]



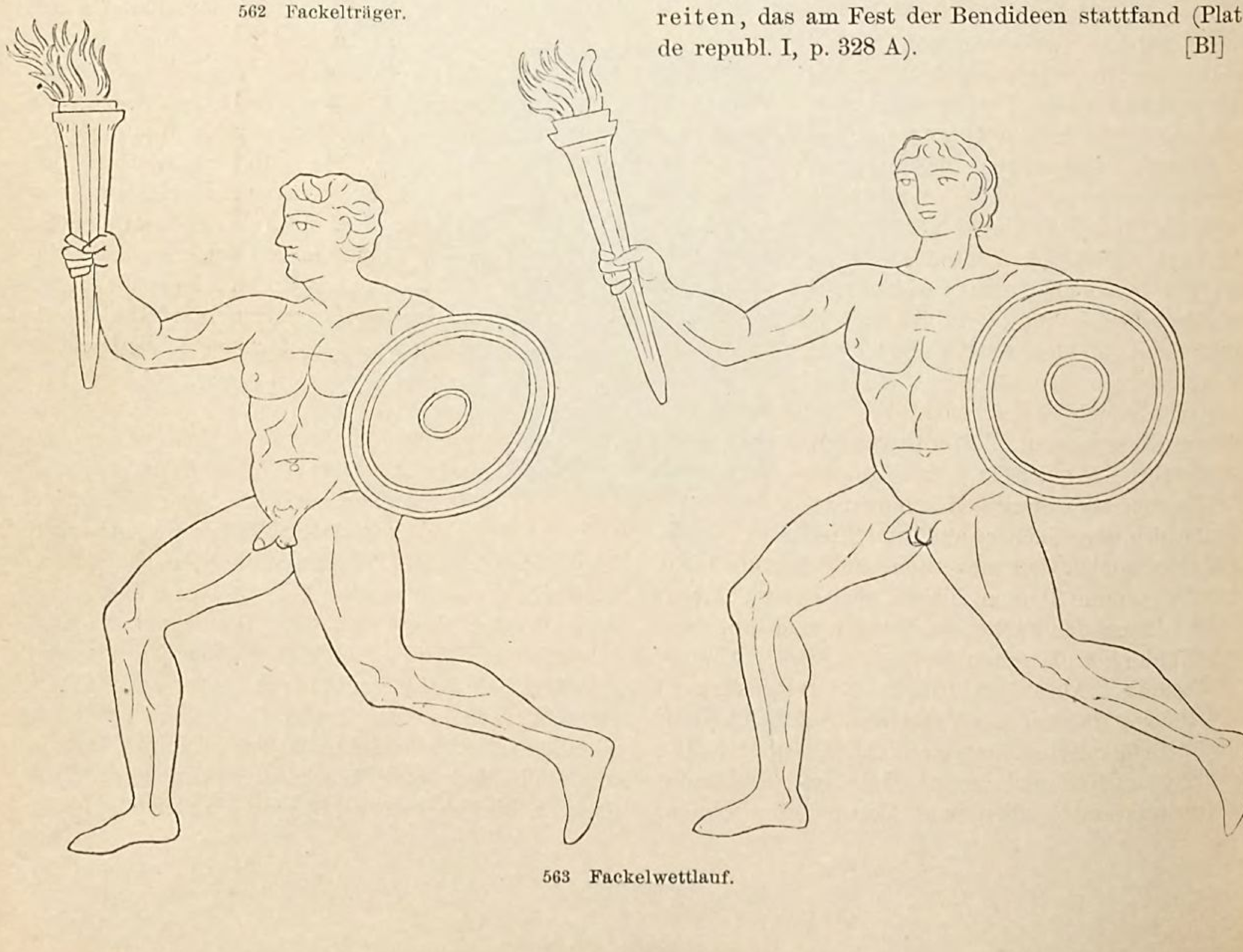
561 Fächer.

Fackeln. Als Beleuchtungsmittel für das Innere des Hauses dienten die Fackeln wesentlich nur in der ältern, heroischen Zeit (Hom. Od. II, 105; XIX, 48), obgleich auch damals schon daneben noch andre Beleuchtungsmaterialien zur Verwendung kamen. In späterer Zeit war, da die Öllampen allgemein üblich wurden, dieser Gebrauch der Fackeln ungewöhnlich oder fand sich höchstens auf dem Lande vor, wie ja auch heut noch der Kienspan häufig in Gebirgsdörfern die Stelle der Lampe vertritt. Hingegen blieb sonst die Fackel für mancherlei andre Fälle in Anwendung, namentlich bei Hochzeiten (s. Art.), bei denen sie symbolische Bedeutung hatte, bei Begräbnissen (s. »Bestattung«) und namentlich bei abendlichen und nächtlichen Ausgängen, bei denen man sich damit von Sklaven vorausleuchten liefs, daher auch beim Komos (s. Art.) u. s. w. Das Material derselben waren Kienspäne, deren in der Regel mehrere bündelweise vereinigt wurden, ferner pechbestrichene Reiser, Weinreben u. dergl., auch wachsgetränkter Pflanzenbast (z. B. von Papyrus) oder Stricke, welche zusammengedreht wurden. Je nach Material und Gebrauch war auch die Form der Fackeln sehr mannigfaltig. Häufig finden wir auf Denkmälern Fackeln, bei denen die Kienspäne kreuzweise oben an einem Stab befestigt sind; in andern Fällen sind mehrere Späne zu Bündeln zusammengebunden und bald ohne Griff mit der blofsen Hand gehalten, bald in eine mit Handhabe versehene Hülse gesteckt, welche dann in der Regel auch mit einer metallenen Schale versehen ist, in welcher das herabträufelnde Pech oder Wachs sich sammelte; diese Fackeln hiefsen φανοί. Die Schale derselben war



562 Fackelträger.

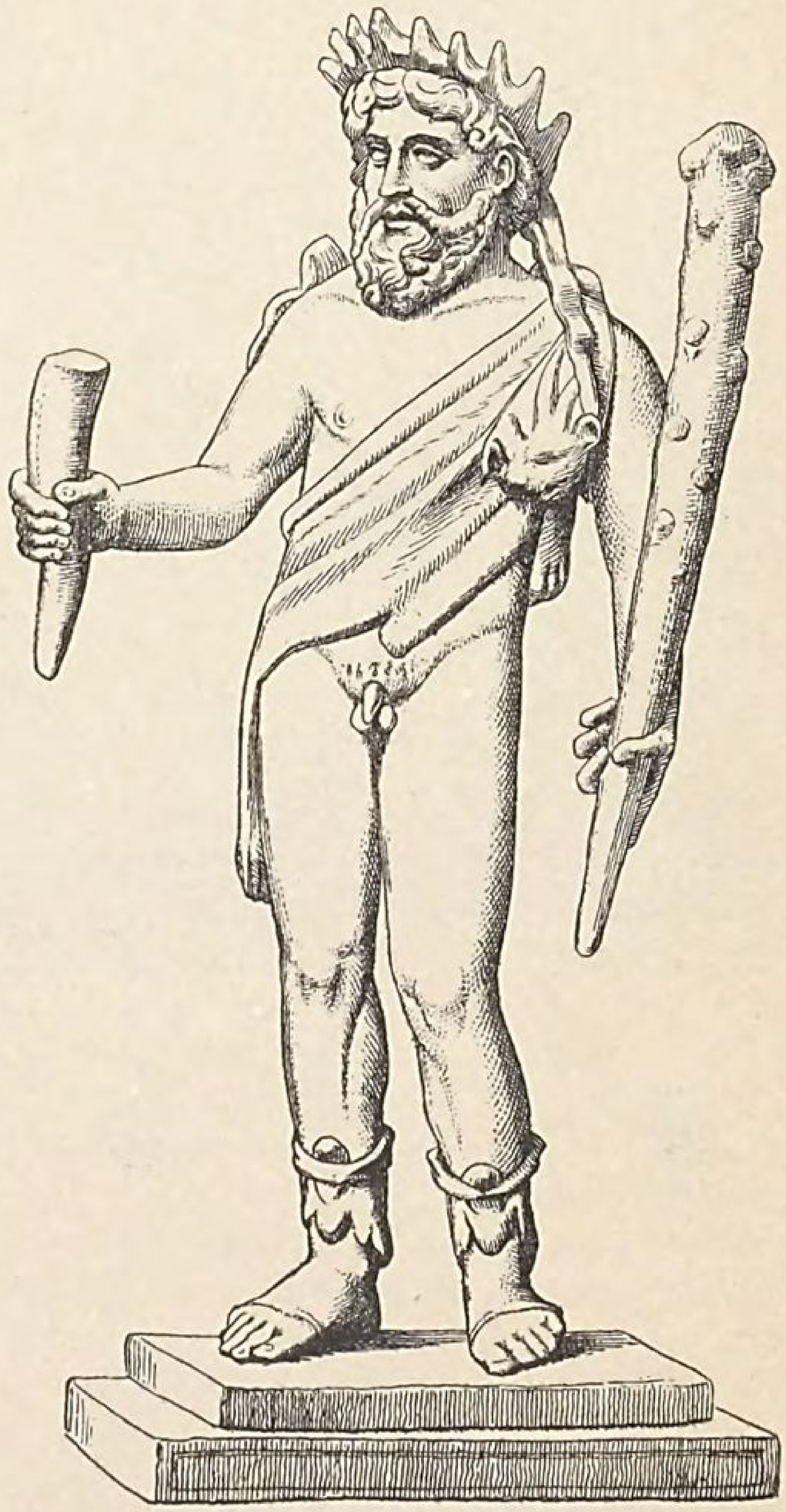
entweder nach oben offen, wie in Abb. 562 (von einem Vasenbilde bei Tischbein II, 25), oder die Öffnung ist nach unten gekehrt, so dafs die Schale die Hand bedeckte und die von der brennenden Fackel herunterfallenden Stücke, ohne die Hand zu beschädigen, zur Erde fallen konnten. Auf Vasenbildern u. s. w. finden wir häufig auch Fackeln, an denen derartige Schalen in mehrfacher Wiederholung übereinander angebracht sind. — Der Fackelwettlauf (Lampadodromie) war ein vornehmlich in Athen üblicher Agon, dessen Ausstattung Sache einer eignen Liturgie (Lampadarchie) war. Es war dies ein Wettlaufen der Epheben, welches ursprünglich am Fest der Panathenaeen, Hephaesteen und Prometheen, später auch noch an andern Festen stattfand; es galt dabei, von dem in der Akademie befindlichen Altar des Prometheus bis zur Stadt mit brennender Fackel zu laufen, ohne dafs dieselbe erlösch: wer als erster mit brennender Fackel am Ziele ankam, war Sieger (Paus. I, 30, 2: ἐν Ἀκαδημίᾳ δέ ἐστι Προμηθέως βωμός, καὶ θέουσιν ἀπ' αὐτοῦ πρὸς τὴν πόλιν ἔχοντες καιομένας λαμπάδας. τὸ δὲ ἀγώνισμα ὁμοῦ τῷ δρόμῳ φυλάξαι τὴν δᾷδα ἔτι καιομένην ἐστίν· ἀποσβεσθείσης δὲ οὐδὲν ἔτι τῆς νίκης τῷ πρώτῳ, δευτέρῳ δὲ ἀντ' αὐτοῦ μέτεστιν). Eine Darstellung des Fackellaufs, wobei die Läufer zugleich Schilde tragen, gibt das Vasenbild Abb. 563 (nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 63, 1). Ähnlich war das ebenfalls von Epheben ausgeführte nächtliche Fackelwettreiten, das am Fest der Bendideen stattfand (Plat. de republ. I, p. 328 A). [Bl]



563 Fackelwettlauf.

Faunus. Preller, Röm. Myth. I³, 391: »Die Bildung des Faunus wurde gewöhnlich wie die des griechischen Pan, die des Geschlechts der Faune wie die der Panisken gedacht, oder auch wohl wie die des Silenos und Marsyas. Wenigstens ist zu vermuten, dafs die Maske oder das Bild des Silenos auf den Münzen verschiedener Städte Italiens, namentlich auf denen von Hatria, die auf dem Reverse den schlafenden Hund zeigen, den einheimischen Faunus bedeutet.« Dagegen hat Reifferscheid in Ann. Inst. 1866, 224 nachgewiesen, dafs diese Vorstellung irrig ist (vgl. »Silvanus«) und dafs der sehr spät gewonnene Kunsttypus des Faunus wie des verwandten Silvanus gemäfs der Ideenverbindung mit Jupiter vielmehr vom griechischen Zeus entlehnt sein mufs. Über das Bild des Faunus im Lupercal sagt Justin. 41, 1: *ipsum dei simulacrum nudum caprina pelle amictum est, quo habitu nunc Romae Lupercalibus decurritur.* Faunus galt als ältester König von Italien; daher hat er zeusartige Kopfbildung, das Haupt mit einer etwas derben Zackenkrone umwunden, von welcher Binden auf die Schultern herabfallen. So erscheint er in einer Bronzestatuette, welche wir nach Taf. N daselbst wiedergeben (Abb. 564). Im übrigen nähert sich die Figur durch die Keule dem Hercules, durch das Trinkhorn und das Pantherfell dem Liber Pater, beides verwandten Gottheiten, während die Zusammenstellung dieser Attribute den einen wie den andern ausschliefst. Wir haben eine städtische Umbildung des rein ländlichen Silvanus (s. Art.) zu erkennen, die eben nur auf Faunus pafst. Wenn der von ihm geführte Strahlenkranz auch erst bei den Diadochen als königliches Abzeichen vorkommt, so konnte doch der Gott in dem auf der Tiberinsel im Jahre 194 v. Chr. errichteten ersten Tempel (Liv. 33, 42. 34, 53) recht gut so dargestellt sein. Auch gewinnt bei dieser Annahme der bekannte Vorgang in Julius Caesars Leben neues Licht: die Luperci bieten dem Diktator das Diadem des ersten Königs von Italien an, gewissermafsen in dessen Namen, als gottbegeisterte Diener des Faunus. [Bm]

Faustkampf. Bereits in der Homerischen Zeit ist der Faustkampf (πυγμή) eine der wichtigsten gymnastischen Übungen, deren hohes Alter auch durch die Sage, dafs Polydeukes der Erfinder dieser Kampfart sei, hinlänglich angedeutet wird. Die Schilderung, welche Homer von dem bei den Leichenspielen zu Ehren des Patroklos stattfindenden Faustkampf zwischen Epeios und Euryalos macht, läfst erkennen, dafs schon damals diese Kampfart nach bestimmten Regeln geübt wurde, bei denen es weniger auf Körperstärke, als auf Kunstfertigkeit und Gewandtheit ankam (Il. XXIII, 664 ff.). Die Kämpfer erscheinen blofs mit einem Gurt (ζῶμα) um die Lenden bekleidet; um die Fäuste haben sie rindslederne Schlagriemen (ἱμάντες) gewunden. Mit blofsen Fäusten zu kämpfen, war überhaupt ungebräuchlich; man bediente sich anfangs einfacher lederner Riemen, welche nur einen Teil der Hand bedeckten, so dafs die Finger oberhalb daraus hervorragten und zur Faust geballt werden konnten; diese Schlagriemen hiefsen im Gegensatz zu den später gebräuchlichen, viel schwerere Wunden verursachenden, μειλίχαι. (Vgl. die Beschreibung bei Paus. VIII, 40, 3: τοῖς δὲ



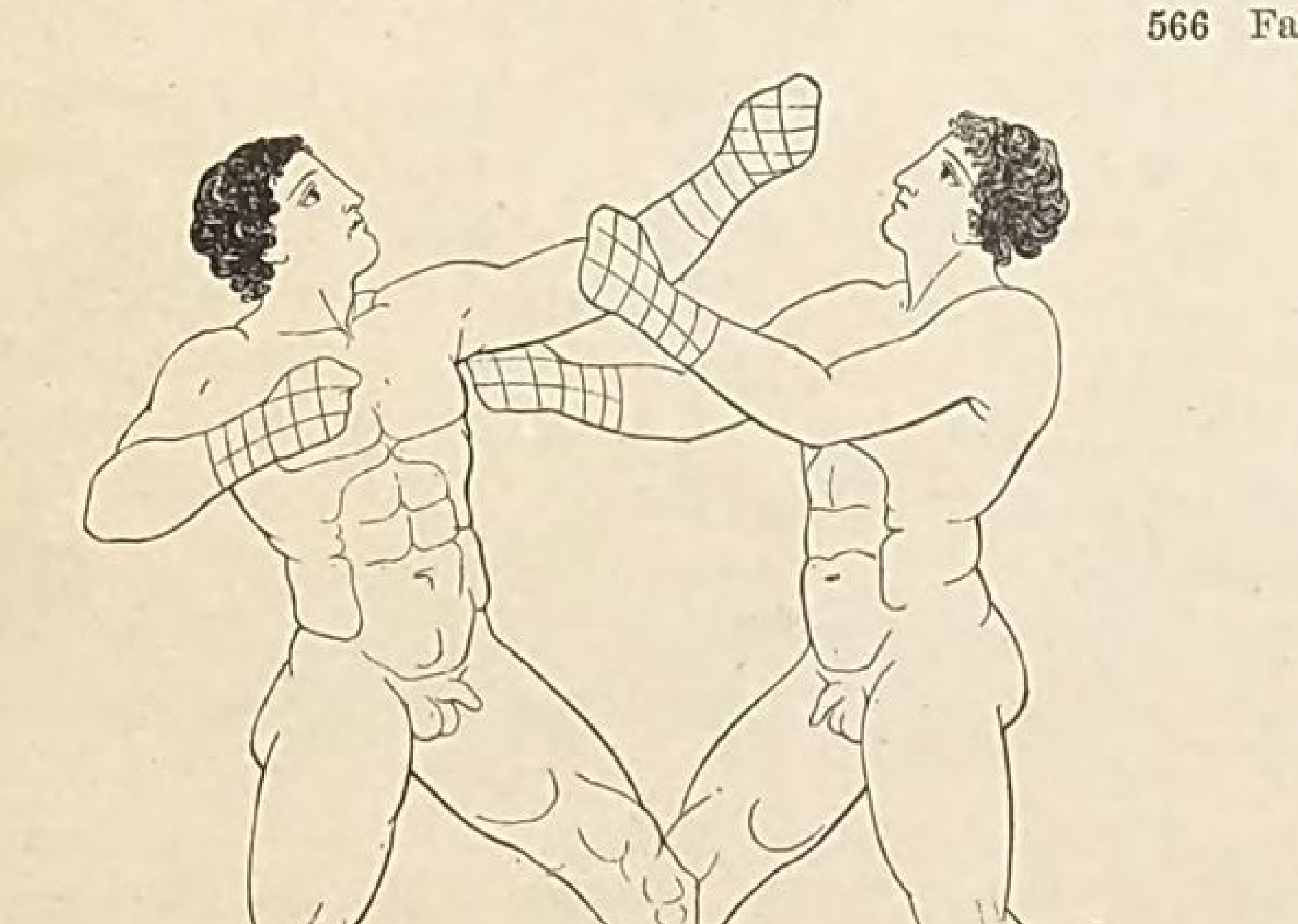
564 Faunus.

πυκτεύουσιν οὐκ ἦν πω τηνικαῦτα ἱμὰς ὀξὺς ἐπὶ τῷ καρπῷ τῆς χειρὸς ἑκατέρας, ἀλλὰ ταῖς μειλίχαις ἔτι ἐπύκτευον, ὑπὸ τὸ κοῖλον δέοντες τῆς χειρός, ἵνα οἱ δάκτυλοί σφισιν ἀπολείπωνται γυμνοί· οἱ δὲ ἐκ βοέας ὠμῆς ἱμάντες λεπτοὶ τρόπον τινὰ ἀρχαῖον πεπλεγμένοι δι᾽ ἀλλήλων ἦσαν αἱ μειλίχαι). Immerhin konnten auch bei dieser Kampfweise schreckliche Verwundungen und selbst Tötungen vorkommen, wie das bekannte Beispiel des Zweikampfes zwischen Kreugas und Damoxenos beweist (Paus. l. l.), bei welchem freilich der eine der Kämpfer gegen die Kampfregeln fehlte, indem er mit steifen Fingern seinen Stofs gegen den Unterleib des Gegners richtete, während sonst

gewöhnlich Kopf und Gesicht die Zielscheibe bildeten. — Noch viel gefährlicher und roher wurde der Faustkampf, als man die ledernen Schlagriemen durch Anbringung von Knoten oder Buckeln, ja sogar durch bleierne Nägel u. dergl. verstärkte; derartige Schlagriemen hiefsen σφαῖραι, μύρμηκες u. s. w., und bei den Römern entspricht ihnen der *cestus*, von dessen entsetzlicher Wirkung uns die Schriftsteller zu berichten wissen. Freilich verstanden Faustkämpfer von besonderem Geschick die Schläge der Gegner so zu parieren, dafs sie wenig oder gar keine Verletzungen davontrugen; und namentlich war es die Stellung mit steifen, nach vorwärts ausgestreckten Armen, durch welche man den Gegner fern zu halten und seine Schläge unschädlich zu machen suchte. Indessen waren Faustkämpfer wie Melankomas unter Titus, welcher angeblich Tage lang in dieser Stellung ausgehalten und ohne Schlag nur durch Ermüdung des Gegners den Sieg davongetragen haben soll (Dio Chrys. or. XXVIII p. 533 R), jedenfalls äufserst selten,



566 Faustkämpfer.



565 Faustkämpfer.

und die meisten wiesen an Gesicht und Kopf die deutlichen Spuren ihrer Kämpfe auf; zumal die Ohren waren bei den Faustkämpfern in der Regel ganz entstellt und verkrüppelt (ὠτοκάταξις, Luc. Lexiph. 8), da die schützenden Ohrklappen (ἀμφωτίδες, Poll. II, 83), deren man sich in spätrer Zeit mitunter bediente, offenbar nur selten zur Anwendung kamen, wie wir ihnen denn auch auf Denkmälern nur ganz vereinzelt begegnen. Zur Veranschaulichung der Ausrüstung und Kampfweise der Faustkämpfer mögen die hier gegebenen Abbildungen dienen. Abb. 565, nach einem Vasenbilde (Tischbein I, 56), zeigt zwei Faustkämpfer mit Lederriemen an den Händen; der eine schlägt mit der Linken aus, während er sich mit der Rechten die Brust deckt; der andere hat beide Arme zum Parieren erhoben; beide Kämpfer halten dabei den Kopf, um sich vor Schlägen zu schützen, etwas zurück. — Abb. 566, ein Relief des Lateranmuseums (nach einer Photographie), stellt einen jugendlichen Kämpfer im Kampfe gegen einen älteren Mann vor; letzterer liegt in etwas gebückter Haltung mit beiden erhobenen Armen gegen den andern aus, welcher zurückweicht, indem er den linken Arm zum Parieren, den rechten zum Gegenstofs bereit hält. Bezeichnend

ist, dafs beide einander nicht die volle Vorderseite zukehren, sondern seitwärts gegeneinander gerichtet stehen. Die Schlagriemen fehlen auch hier nicht.

In die olympischen Spiele wurde der Faustkampf in der 23. Olymp. (um 683) eingeführt; bestimmte Gesetze und Regeln modifizierten ihn, damit die Kämpfer in der Hitze nicht Mafs und Ziel überschritten und aus dem kunstmäfsigen Kampfe eine wilde Boxerei würde, obgleich freilich letzteres oft genug der Fall gewesen sein mag. In Sparta war der Faustkampf von den gymnastischen Übungen ausgeschlossen; Knaben und Jünglinge übten sich allerdings darin (Xen. rep. Lac. 4, 6), doch darf man dabei jedenfalls nicht an den eigentlichen agonistischen Faustkampf denken, und namentlich fehlten bei derartigen mehr zur Übung der Kräfte bestimmten Faustkämpfen sicherlich die Schlagriemen. — In Rom fanden Faustkämpfe bereits in der Königszeit statt; sie kamen dahin angeblich aus Etrurien, wo Gladiatorenkämpfe überhaupt beliebt waren (Liv. I, 35). Indessen mufs der alte italische Faustkampf von andrer Art gewesen sein, als der griechische, da auch später noch beide Arten nebeneinander erwähnt werden. Die griechische Weise des Faustkampfes fand später in den römischen Kampfspielen Eingang und weitere Durchbildung im athletischen Sinne, worüber zu vgl. »Athleten« I, 221 und Abb. 174. Über die Verbindung von Faust- und Ringkampf s. »Pankration«.

Vgl. Krause, Gymnastik und Agonistik S. 497 ff.; Grasberger, Erziehung und Unterricht III, 205 ff. [Bl]

Fechten (ὁπλομαχία) bildete, obgleich anfangs nicht sonderlich geschätzt, später einen gewöhnlichen Teil der Ausbildung der griechischen Epheben, welche darin von einem eigens hierfür angestellten Fechtmeister (ὁπλομάχος) in der Palästra unterrichtet wurden; am Fest der Theseen fanden auch öffentliche Wettkämpfe der Epheben statt, teils im Fechten mit kleinem Schild und Lanze, teils mit dem grofsen Schild und Schwert. Bei den Römern war der Fechtunterricht eine rein militärische Übung, mit welcher der Unterricht der Rekruten begann. Vgl. Grasberger, Erziehung und Unterricht III, 139 ff. [Bl]

Festungskrieg und Geschützwesen. Die ältesten Befestigungen in Griechenland sind die von Mykenä und Tiryns (Schliemann, Mykenä, Leipzig 1878; Steffen, Karten von Mykenai, Berlin 1884). Ihr Alter übersteigt die dorische Wanderung nicht unerheblich. Beide Anlagen waren, wie die bedeutenden Ruinen beweisen, sowohl was Massenhaftigkeit des Materials, als was verständige Beachtung der Terrainverhältnisse betrifft, ganz hervorragende Werke der Befestigungskunst. Die Felskuppe, auf der die Akropolis von Mykenä liegt, bildet ein Dreieck, dessen nur durch einen schmalen Sattel mit dem Eliasberge zusammenhangende Spitze nach Osten, und dessen Basis nach Westen gerichtet ist. Auf der ganzen Südostseite fällt die Kuppe in oft 40 bis 50 m hohen Felswänden steil zum Chavosbache ab, auf dessen Südseite sich die noch schroffere Wand des Szaraberges erhebt, so dafs hiedurch ein natürlicher Festungsgraben gegeben ist. Auf der West- und Nordseite sind die unteren Hänge im allgemeinen zugänglich, allein der obere Rand der Kuppe fällt auch hier meist mit steilen Felswänden zu dem flachen unteren Hange ab. Die Ostseite ist der schwächste Punkt der Anlage, da der Angreifer hier leicht überhöhende Positionen erreichen konnte. Die Hauptfront der Akropolis bildet die Westseite, deren Länge in gerader Linie 240 m beträgt, wogegen die Längenausdehnung des Burgraumes von West nach Ost nicht über 318 m hinausgeht. Dieses Plateau ist nun in der Art ummauert, dafs die Mauer im allgemeinen dem Felsrande folgt. An derselben unterscheidet man einen dreifachen Stil: den rohesten (kyklopischen), bei dem unbehauene Felsblöcke ohne Bindemittel aufeinander gelegt und die Lücken durch Einfügung kleiner Steine ausgefüllt sind; den der zweiten Periode, wo grofse behauene oblonge Blöcke horizontal geschichtet sind; endlich den jüngsten, bei dem in den mannigfaltigsten Formen behauene Polygone genau aufeinander gepafst sind. Jedoch finden sich die beiden letzten Stile lediglich auf der Aufsenseite, um solchen Stellen der Mauer, welche die bedeutendste Widerstandskraft erforderten, wie die Thore und turmartige Vorsprünge, gröfsere Sicherheit zu verleihen, da die Schichtung unbehauener Felsblöcke mit zahlreichen unregelmäfsigen Zwischenräumen dem Erklettern der Mauer wenig Schwierigkeit bereitete. Diese Ausbauten sind daher jünger, als die ursprüngliche Anlage. Wo sich in Mykenä die Mauerstärke nachweisen läfst, beträgt sie zwischen 3 und 7 m; an einigen Stellen aber, wo jedoch die Mauer stark zerstört ist, scheint die Dicke bis zu 14 m gestiegen zu sein. Diese abnorme Stärke erklärt sich daraus, dafs an den betreffenden Stellen in der Mauer Galerien vorhanden waren, worüber weiter unten Näheres beigebracht werden wird. Auch Mauertürme, welche die Angreifer, wenn sie die Mauer erstiegen hatten, hindern sollten sich auf der Mauerkrone festzusetzen und auszubreiten, gehörten schon zu dem ursprünglichen Bau; wenigstens hat sich ein grofser Turm erhalten, der noch die breiten Quadern der Plattform und die Reste der Brüstungsmauer erkennen läfst. Der Burgraum war durch zwei Thore zugänglich, von denen das eine, das berühmte Löwenthor, auf der nordwestlichen Ecke, das andre auf der Nordseite der Ringmauer liegt. Da nun bei beiden Thoren der anrückende Feind der Mauer die gedeckte linke Seite zuwandte, so hat man dies für die Verteidigung ungünstige

Verhältnis dadurch ausgeglichen, dafs man der Ringmauer parallel auf der andern Seite des Weges einen turmartigen Mauervorsprung anbrachte, so dafs der Verteidiger von diesem Turme aus direkt gegen die ungedeckte rechte Seite des Angreifers wirken konnte. Hinter dem Löwenthor scheint innerhalb der Burg noch ein innerer Thorabschlufs vorhanden gewesen zu sein, dessen Reste indessen auf spätere Zeit hinweisen. Eine planmäfsige Anwendung des Flankierungsprinzips ist bei der ursprünglichen Anlage mit Ausnahme der Thorbauten und einer Stelle westlich vom Nordthor nicht zu erkennen; da indessen die Mauer dem Felsrande folgte, so ergaben sich von selbst aus- und einspringende Winkel; aufserdem finden sich Anfänge dieser Bauweise an jüngeren Stellen der Mauer. Der innere Burgraum war von verschiedenen die Verteidigung erleichternden Abschnittsmauern durchzogen, über welche erst eine vollständige Ausgrabung das Nähere lehren kann. Der Herrscherpalast scheint auf der Gipfelfläche des Burgfelsens gelegen zu haben, nicht auf der westlichen, etwas niedrigeren Seite, wo Schliemann die so hochinteressanten Gräber geöffnet hat. Für Wasser war in hinreichendem Mafse gesorgt.

Die Ringmauer der jedenfalls gleichzeitigen Befestigungen von Tiryns ist genau im Stile der mykenischen Mauer konstruiert, nur ist das verwandte Material noch mächtiger (Paus. II, 25, 8). Spuren von Steinbearbeitung und Neigung zu horizontaler Schichtung zeigen sich lediglich bei den inneren Abschnittsmauern. Auch in Tiryns hat die Mauer verschiedene Dicke, und zwar mufs an den am stärksten profilierten Stellen zwischen einer niederen äufseren und einer höheren inneren Mauer unterschieden werden. Jene ist vollkommen massiv, diese dagegen zur Aufnahme spitzbogenförmiger Längsgalerien hergerichtet. Diese dienten entweder nur zu gesicherter Aufnahme der Besatzung, oder hatten zugleich eine Offensivaufgabe und waren in diesem Falle mit spitzbogenförmigen, senkrecht auf die Achse der Galerie gerichteten, Nischen versehen, die sich auf die Krone der niedrigeren äufseren Mauer öffneten: somit konnten die Schützen und Schleuderer auf die niedere Mauer hinaustreten und schnell wieder in die Deckung zurückgelangen. Galerien beider Art sind in Tiryns wohl erhalten; in Mykenä ist auf der Nordseite ein Stück einer Galerie erster Art gefunden, während Spuren auf der Ostfront auf einstiges Vorhandensein von Offensivgalerien schliefsen lassen. An beiden Orten findet sich noch eine dritte Art von Galerien, welche als Ausfallspforten der Besatzung anzusehen sind, nämlich spitzbogenförmige Durchgänge durch die Mauern, welche um so nötiger waren, als die wenigen Thore der Akropolen nicht ausreichten, einer gröfseren Zahl von Kämpfenden ein gesichertes Hervorbrechen zu ermöglichen. Da ein Thorverschlufs dieser Galerien nicht nachweisbar ist, so werden kleine äufsere Deckwerke, über die zur Zeit nichts Näheres bekannt ist, den Eingang gegen gewaltsames Eindringen geschützt haben. Von Mauertürmen sind zu Tiryns gegenwärtig direkte Spuren nicht mehr vorhanden, doch läfst sich aus gewissen Mauerresten darauf schliefsen, dafs sie einst existierten. Der Haupteingang scheint an der Südostecke gelegen zu haben, und wahrscheinlich hat das Thor in seiner Anlage den zu Mykenä erhaltenen genau entsprochen; auf der Ostseite führt zu einem zweiten Thore eine Rampe in der Art hinauf, dafs der Angreifer der Mauer die ungedeckte rechte Seite zuwandte. Auch in Tiryns sind die Anfänge der Anwendung des Flankierungsprinzips erkennbar. Die innere Fläche besteht aus zwei durch eine kyklopische Mauer getrennten Plateaus; der Palast stand auf dem oberen.

Diese beiden grofsartigen Befestigungsanlagen, welche den Griechen so fremdartig vorkamen, dafs sie behaupteten, dieselben seien von lykischen Kyklopen errichtet, sind nach den neuesten Forschungen das Werk orientalischer Einwanderer. Ursprünglich beherrschte Argos die Inachosebene; darauf scheint ein kriegerisches Geschlecht von Seefahrern (die Perseiden der Sage) im Hafen von Nauplia festen Fufs gefafst und Tiryns, Midea und Mykenä als feste Plätze, von denen aus gegen Argos vorgedrungen werden sollte, gegründet zu haben. Mykenä wird später durch ein vom Isthmos her kommendes Geschlecht (die Pelopiden) zu einer grofsartigen Offensivanlage ausgebaut worden sein. Darauf deutet ein ganzes, zum Teil noch heute nachweisbares System von vorgeschobenen Befestigungswerken, welches die nach Mykenä führenden Strafsen sichern sollte und die ganze, ungefähr 15 km lange Front des nördlichen und nordöstlichen Grenzgebirges umspannte. Unter dem letztgenannten Geschlechte wurde Mykenä in der That der Mittelpunkt eines mächtigen Reiches, von dessen Glanze die Resultate der Ausgrabungen zu Mykenä und neuerdings auch zu Tiryns Zeugnis ablegen.

Höchst auffallend ist es nun, dafs in der Homerischen Zeit, wie die Epen bezeugen, die Befestigungskunst auf einer so niedrigen Stufe steht, dafs anzunehmen ist, dafs damals keineswegs alle Städte befestigt waren (Helbig, Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert, Leipzig 1884, S. 43 ff., 51 ff., 71 ff.). Aufser Troja und Scheria (Od. η, 44) schreibt das Epos nur folgenden Städten einen Mauerring zu: Gortys auf Kreta (Il. Β, 646), Tiryns (Β, 559), Thebe der Kilikier (Β, 691; Ζ, 416), Theben in Böotien (Δ, 378; Τ, 99; Od. λ, 263), Lyrnessos (Π, 57), Kalydon (Ι, 573 ff.), Pheia (Η, 135); vgl. aufserdem Σ, 514, Ο, 735 und Δ, 308; dahingegen scheinen sich die Dichter Ithaka, Pylos und Sparta als offene Ortschaften gedacht zu haben. Es ist daher mit Recht

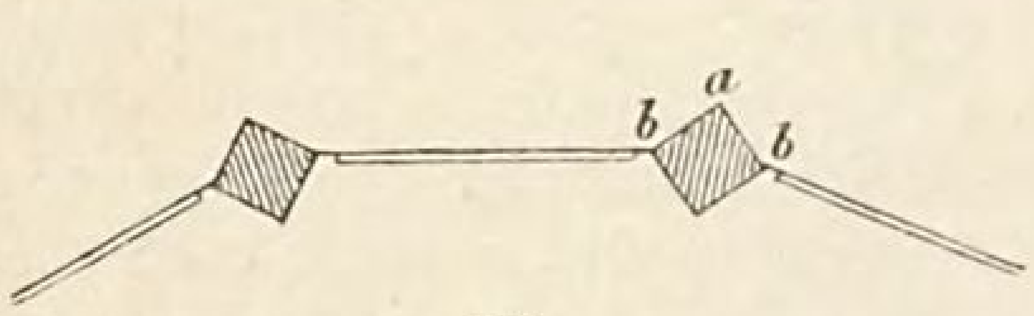
angenommen, dafs jene von aufsen importierte mykenische Kultur, von der sich Denkmäler in dem ganzen östlichen Griechenland, welches dieser Kultur besonders zugänglich war, nachweisen lassen (so die Ruinen zu Zarax in Lakonien, Samikon in Triphylien, Andania in Messenien — Curtius, Peloponnes II, 291; 78; 132 —, die ältesten Befestigungen der Akropolis zu Athen — oben S. 199 —, wahrscheinlich auch die Kadmeia), infolge eines bedeutenden Ereignisses, vermutlich der dorischen Wanderung, wieder verschwunden ist. Die auf einer niedrigeren Kulturstufe stehenden Dorier drückten die ältere Bevölkerung, der sich jene Einwanderer wahrscheinlich schon assimiliert hatten, zu Hörigen herab oder zwangen sie, die Sieger in ihre Städte aufzunehmen. Infolge davon gingen die alten Künste, namentlich die Fertigkeit im Steinbau, wieder verloren. In der That sind die aus den ersten Zeiten nach der dorischen Wanderung stammenden Befestigungen nicht im entferntesten mit den mykenischen zu vergleichen. Dieselben zeigen zwar eine grofse Stärke, sind jedoch nicht massiv, sondern der Raum zwischen einer äufseren und einer inneren Mauer ist mit Schutt ausgefüllt, wie zu Teichos bei Dyme (Curt. l. l. I, 426) und Gortys in Arkadien (ebdas. S. 230). Die Ummauerung des Gipfels des Berges Eira, der im zweiten messenischen Kriege den Messeniern als Zufluchtsort diente, ist nur eine in der Eile aus zusammengerafften Steinen hergestellte Befestigung (ebdas. II, 152). Im allgemeinen bestanden die alten Felsenburgen als Akropolen fort, während die Städte, welche sich am Fufse derselben gebildet hatten, offen oder nur mangelhaft geschützt waren; auch die Stadt am Fufse der mykenischen Burg, welche nach der dorischen Wanderung ins Dunkel zurücktritt und schliefslich nebst Tiryns von dem wiedererstarkten Argos zerstört wurde, war wenigstens zum Teil offen.

Die Kolonisten in Kleinasien machten, falls sie wirklich den Steinbau in grofsem Mafsstabe noch verstanden, von demselben in der Regel keinen Gebrauch und begnügten sich mit Erdwerken und Pallisaden, Anlagen, welche in friedlichen Zeiten verfielen und bei drohender Gefahr leicht wieder hergestellt wurden. Noch in der Mitte des 6. Jahrhunderts beim Einbruch der Perser mögen sich manche ionische Städte dieser primitiven Befestigungsweise bedient haben; ein steinerner Mauerring galt damals noch als etwas Ungewöhnliches; erst nach Jahrhunderten also kehrten die kleinasiatischen Griechen wieder zu dem Material zurück, mit dem ihre Vorfahren vor der dorischen Wanderung ihre Ortschaften befestigt hatten.

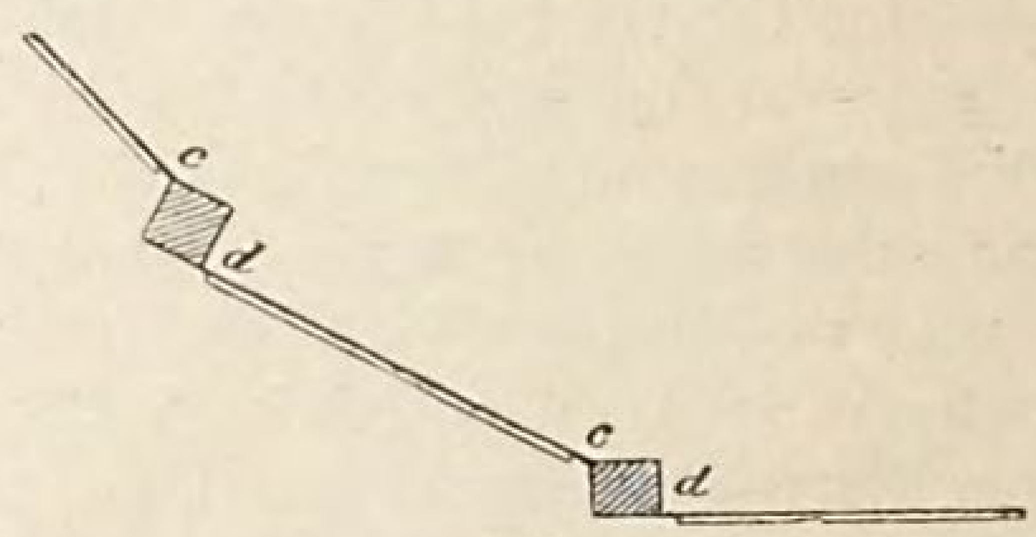
Zu bemerken sind hier die Ruinen von Assos (Berl. Philol. Wochenschrift 1884 S. 155 ff.), welche eins der schönsten Beispiele griechischer Befestigungskunst bilden, welche überhaupt erhalten sind, und deren ältester Teil weit über die Homerische Zeit hinausragt. Die ersten Ansiedler hatten hier in mykenischer Weise die Akropolis mit riesigen unbehauenen Blöcken umwallt und einen Teil der Hochfläche geebnet; ihre Nachfolger bauten eine regelmäfsige Festungsmauer weiter unten, aber beide Anlagen wurden wahrscheinlich beim Vordringen der Perser zerstört; erst als die Stadt sich im 4. Jahrhundert wieder hob, baute Lysimachos die ganz neue Umfassungsmauer aus Quadern, welche an einigen Stellen noch bis zu 60 Fufs Höhe erhalten ist und deren Steine so genau gefügt sind, dafs es heute noch unmöglich ist, die Spitze eines Federmessers zwischen sie zu schieben.

Was das Mutterland anbetrifft, so reichte man auch hier immerhin mit jenen mangelhaften Schutzmitteln aus, zumal von einer eigentlichen Belagerungskunst noch nicht die Rede war. Erst der Einbruch der Perser wies nachdrücklich auf den Wert guter Befestigungen hin, und die zahlreichen Stammkriege, welche seitdem unter den Griechen geführt wurden, machten eine bessere Sicherung notwendig. So verwandelten sich denn unter dem Vorgange Athens mit Ausnahme Spartas alle bedeutenden Städte Griechenlands in Festungen. Diese bildeten nun in Kriegszeiten den Zufluchtsort der umwohnenden Bevölkerung, wie das Beispiel Athens im peloponnesischen Kriege zeigt. Die nach den Perserkriegen gebauten Ringmauern waren wesentlich aus Bruchsteinen, kaum aus Ziegeln, aufgeführt, und nur selten mit Gräben versehen. Ihre Höhe und Dicke war ohne Zweifel sehr verschieden; die Mauern des Peiraieus waren so breit, dafs auf ihnen zwei Wagen aneinander vorbeifahren konnten, dazu waren sie durchweg aus behauenen Steinen erbaut, welche durch eiserne Klammern verbunden waren (Thuc. I, 93; s. jedoch Herbst, Philol. XXXVIII, 551, der den Satz δύο γὰρ ἅμαξαι — ἐπῆγον als Glossem ausscheidet). Gewöhnlich waren die Mauern mit wesentlich dünnern Zinnen (ἐπάλξεις) gekrönt, wodurch ein Mauergang entstand, auf dem sich die Verteidiger frei bewegen konnten. In gewissen Abständen errichtete man auf der Mauer Türme, welche je nach ihrem Zwecke verschieden konstruiert waren; sollten sie lediglich als Wachthäuser dienen, so genügte es, sie einfach auf die Mauer zu setzen; sollten sie aber die Möglichkeit gewähren, die Mauer, wie später üblich, wirksam zu bestreichen, so mufsten sie feindwärts aus der Mauer vorspringen. Man schüttete auch wohl auswärts eine Art von Glacis (προτείχισμα) auf, zu dem man die Erde aus einem Graben nahm; jedoch blieb zwischen Mauer und Glacis ein gedeckter Weg für die Verteidiger. Die Akropolen lagen meist innerhalb der Stadt, seltener aufserhalb, wie in Korinth (Curt. l. l. II, 524); in Sikyon bildeten Akropolis, Stadt und Hafen drei selbständige Festungen ohne Verbindung

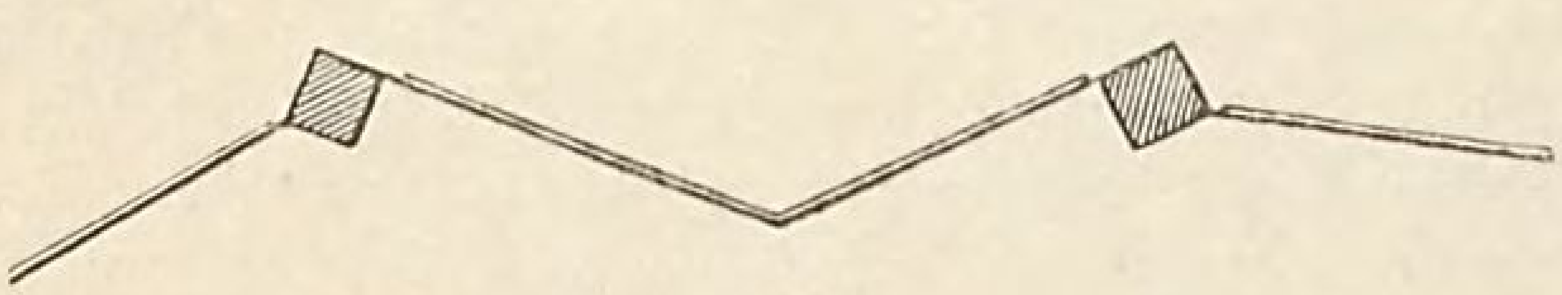
unter sich, bis in der makedonischen Zeit ein Umbau stattfand (ebdas. II, 486). Wo das Terrain keine Höhe zur Anlage einer Akropolis bot, teilte man die Stadt selbst durch Quermauern in Abschnitte, wie bei den Ruinen von Sellasia (ebdas. II, 260) bemerkt ist; in Lepreon hat die Akropolis selbst eine Quermauer (ebdas. II, 84), und in solchen Städten, welche an Bergabhängen in Terrassen gebaut waren, hatte wohl jeder Absatz seine besondere Mauer, wie in Thuria (ebdas. II, 161). Städte, welche in einiger Entfernung vom Meere angelegt waren, wie Athen, Paträ u. a. m., verband man durch Mauern mit den Häfen. Von dem höchsten Interesse ist das von Dionysios I. gegründete Fort Euryalos, welches die Westspitze der Stadt Syrakus und den Abschlufs der Befestigungen von Epipolae bildete. Dasselbe ist mit grofser Kunst angelegt und ist der bedeutendste erhaltene Rest einer griechischen Festung. Über die Festungen Rhamnus und Eleutherae s. Berl. philol. Wochenschrift IV, 1305 ff. bezw. Zeitschr. f. Bauwesen XXIX zu Taf. 44. Obwohl in der makedonischen Zeit eine wesentliche Veränderung im Festungskriege vorging, blieb der griechische Festungsbau zunächst unverändert, und erst in der Diadochenzeit und in den folgenden Jahrhunderten bildete sich ein förmliches System der Befestigungskunst aus. Einerseits legten die Diadochen grofses Gewicht auf feste Plätze, um durch dieselben einen Länderkomplex zu behaupten oder von dort aus weitere Eroberungen zu machen; anderseits erforderten die damals zu Gebote stehenden gewaltigen Angriffsmittel eine bedeutende Verstärkung der Befestigungen. Der Steinbau blieb allerdings noch die Hauptsache und Erdwerke wurden nur nebenher angelegt; aber man verwandte grofse Sorgfalt auf die Anlage der Mauer und das Verhältnis, in das man die Türme zu den Kurtinen zu setzen hatte. Da kreisförmige Türme zwar dem Stofse des Widders kräftig widerstehen, aber zur Bestreichung des Vorterrains und der Kurtinen nicht ausreichen, so zog man Türme von quadratischer Grundform vor. Ihre Entfernung betrug Bogenschufsweite, also 150—300 Fufs. Verschieden ist die Art, in der die Türme mit den Kurtinen (μεσοπύργια) verbunden werden. Gewöhnlich kehrt der Turm einen seiner spitzen Winkel dem Feinde zu und schliefst sich mit den beiden andern Ecken der Kurtine an (Abb. 567). Indessen wenn er auch so den Breschwerkzeugen kräftig widersteht, so ist es doch unmöglich, die Kurtine mit Erfolg zu bestreichen; man verband daher die Türme mit der Mauer auch wohl in der Art, dafs sie mit der einen Kurtine einen stumpfen, mit der andern dagegen einen rechten Winkel bildeten (Abb. 568). Die Kurtine selbst führte man in gerader oder in gebrochener Linie, je nach dem Terrain (Abb. 569); diese letztere Form nähert sich dem modernen Prinzip. Die durchschnittliche Höhe der Mauern betrug 30 Fufs, und ihre Stärke schwankte zwischen $4^1/_2$ und 15 oder 18 Fufs, je nachdem sie keinen oder einen schmalen oder einen breiten Mauergang erhalten sollten. Die geringste Stärke erhielten die Mauern an solchen Stellen, die mutmafslich einem Angriffe nicht ausgesetzt waren, und in der Nähe von Türmen, damit der Feind, falls es ihm gelungen war, die Kurtine zu ersteigen, sich nicht auf dem Wallgange ausbreiten und von diesem aus den Turm angreifen konnte. War man wider Erwarten gezwungen, eine so schwache Mauer zu verteidigen, so konnte man aus mit Bohlen überdeckten Holzpfählen einen provisorischen Wallgang herstellen. Die Mauern von bedeutender Stärke hatten oben ebenfalls nur eine Dicke von $4^1/_2$ Fufs; sie erhielten aber einen Wallgang von $10^1/_2$ bezw. $13^1/_2$ Fufs. Hinsichtlich der Stärke der Türme ist zu bemerken, dafs bei den quadratischen eine äufsere Seitenlänge von 60 Fufs normal gewesen zu sein scheint. Sechseckige Türme errichtete man neben Thoren, um eine kreuzende Wirkung der Geschosse vor denselben herbeizuführen. (Abb. 570.) In dieser Periode legte man auch häufiger Vorwerke (προτειχίσματα) aus niedrigen Mauern oder Pallisaden (χαρακώσεις) vor Thoren und Ausfallspforten an. Man erreichte dadurch teils die Möglichkeit, Ausfälle gedeckt vorbereiten zu können, teils verhinderte man so den Feind, mit etwa geschlagenen und fliehenden Ausfallsmannschaften

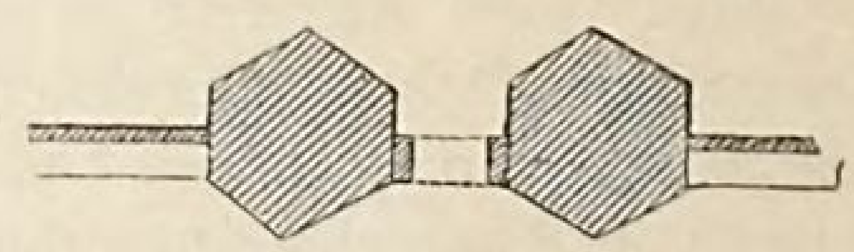


567



568


569


570

Festungsmauern. (Nach Rüstow und Köchly, Griech. Kriegswesen Fig. 125—128.)

zugleich in die Festung einzudringen, teils war man im stande, denselben nahe vor den Mauern festzuhalten und der Wirkung zahlreicher Geschosse auszusetzen. Deckten diese Vorwerke die dort aufgestellten Geschütze nicht genügend, so legte man besondere vertiefte Batterien (βελοστάσεις) an, die eine solche Breite haben mufsten, dafs die Geschütze nach allen Seiten hin gerichtet werden konnten, um die feindlichen Maschinen an jedem Punkte, den sie beim Vorrücken erreichten, zu treffen. Der Gebrauch des groben Geschützes war überhaupt in mehrfacher Beziehung für den Mauerbau bestimmend; zunächst mufsten die Thore der Türme, welche Geschütze aufnehmen sollten, breiter werden, damit dieselben hineingeschafft werden konnten; sodann mufste man mit den alten nur für Bogenschützen ausreichenden Schiefsscharten wesentliche Veränderungen vornehmen; die untere Fläche derselben mufste man nach aufsen zu abschrägen, damit man mit den Geschützen auch an ebener Erde befindliche Gegenstände treffen konnte; nach innen zu mufsten sie an Breite zunehmen, damit man einerseits dem Geschütz die gehörige Seitenrichtung zu geben im stande war, anderseits der Feind nicht in die Scharten hineinzuschiefsen vermochte; endlich mufsten sie mit festen Läden verschlossen werden. Zwischen der Mauer und den Häusern der Stadt liefs man einen Raum von ungefähr 90 Fufs Breite frei, um ungehinderte Bewegung von Streitkräften hinter der Angriffsfront, sowie Anlage von Mauerabschnitten hinter etwaigen Breschen zu ermöglichen. Über alle diese Änderungen im Befestigungswesen berichtet zwar erst das fünfte Buch des Philo (Mathem. vett. ed. Thev. p. 79—104), dieselben sind jedoch höchst wahrscheinlich schon in der Zeit der Diadochen eingetreten.

In betreff der Festungsbauten der Römer ist folgendes zu bemerken (vgl. Jähns, Geschichte des Kriegswesens S. 273—282). Auch in Italien finden sich uralte Befestigungen, die mit denen von Mykenä und Tiryns zu vergleichen sind, so in Etrurien zu Populonia, Cortona, Volterra u. a. m., in Latium zu Norba, Ferentinum, Alatrium, Signia u. a. m. Eigentümlich ist in Italien jedoch die häufige Anwendung des Dammes in Verbindung mit den Mauern; Servius Tullius verstärkte einen Teil der römischen Stadtmauer durch einen agger; und eine weitere Entwickelung dieser Mauerverstärkung bestand darin, dafs der Wall in zwei Mauern eingeschlossen wurde; eine Abart dieser Bauweise ist die Ausfüllung des Zwischenraums zwischen zwei Quaderfuttern mit Gufswerk, d. h. kleinen mit Mörtel vergossenen Steinen. Jene Konstruktion findet sich in Pompeji, wo den Wallgang nach aufsen eine 4 Fufs hohe Brüstungsmauer deckt, und die innere Mauer die äufsere um etwa 8 Fufs überragt. Zu Aosta, dessen Mauern aus der Augusteischen Periode stammen, geht der agger zwischen den beiden Mauern nicht bis auf den natürlichen Boden herab, sondern im Erdgeschofs liegen mehrere überwölbte, nach der Stadt zu geöffnete, Zellen; auch hier ist die innere Mauer höher als die äufsere. In Strafsburg hatte das alte Castrum ursprünglich nur eine einfache Mauer; in Diokletianischer Zeit wurde eine neue Umfassung angelegt, und diese bestand aus zwei dünneren Mauern, zwischen denen eine Bodenschüttung lag. Die zweite Konstruktion findet sich zu Carcaso (Carcassonne), wo die beiden Mauern eine Füllung von Gufswerk erhalten haben. Die Aurelianische Mauer zu Rom entbehrt der Erdanschüttung. Die Höhe derselben beträgt nach aufsen 52 Fufs, die Dicke $12\frac{1}{2}$, oben jedoch nur $4\frac{1}{2}$ Fufs; indefs bilden hier durch Tonnengewölbe verbundene Strebepfeiler einen Mauergang, dessen Breite der unteren Mauer gleich ist. Diese Strebepfeiler sind der Verbindung wegen in der Längenrichtung der Mauer durchbrochen, wodurch ein zweiter, unterer Mauergang entsteht. Charakteristisch für den römischen Befestigungsbau ist die Anwendung der Wölbung bei den Thoren. Die Zahl der Thorbögen ist verschieden; einen Bogen haben die porta della fuga zu Spoleto, die porta Appia (S. Sebastiani) zu Rom, die porte de France zu Nismes; zwei die porta maggiore zu Rom, welche zwei dort zusammenstofsenden Strafsen, der via Labicana und der via Praenestina, Durchlafs zu gewähren hatte, das Römerthor zu Autun und die porta nigra zu Trier; drei das Herkulanerthor in Pompeji und das Thor zu Aosta, bei denen der mittlere Bogen höher ist als die Seitenbögen. Das schon erwähnte uralte Prinzip, die Thore in der Art anzuordnen, dafs der Feind beim Angriff die ungedeckte Seite dem Verteidiger zuwenden mufste (Vitr. I, 5, 2), findet sich auch in Signia angewandt, und diese Flankierung durch Winkelung der Mauern scheint älter zu sein, als die durch Türme, von denen sich z. B. in Signia keine Spur findet. Bei Errichtung von Türmen legte man die Thore entweder in diese, wie zu Volterra die porta dell' arco, oder man verteidigte die in der Mauer liegenden Thore durch zwei rechts und links von denselben vortretende Türme, wie zu Autun und bei der porta Appia zu Rom. Die Durchführung des Thores durch den Turm bot den Vorteil, den Feind in vertikaler Richtung bestreichen zu können, die doppeltürmige Anlage dagegen gewährte die Möglichkeit einer wirkungsvollen Flankierung. Beide Vorteile vereinigte die Anlage eines propugnaculum (Veget. IV, 4). Man ging dabei von der doppeltürmigen Anlage aus und verband die feindwärts vorspringenden Fronten der Türme durch starke Mauern, deren Thoröffnung dem eigentlichen Thore der Ringmauer gegenüberlag. Die Aufsenpforte versah man mit einem Fallgatter *(cataracta)*, die innere Pforte mit starken Flügeln. So entstand ein vor

dem Thore der Ringmauer liegender geschlossener Hof, der von den Plattformen der Türme sowohl, wie von den Fenstern der ihn umgebenden Baulichkeiten aus in jeder Weise bestrichen werden konnte und gegen einen plötzlichen Überfall von grofser Wirksamkeit sein mufste. Treffliche Beispiele dieser Anlage bieten das Thor in Aosta und die porta nigra zu Trier; nur ist die letztere insofern praktischer angelegt, als der im propugnaculum eingeschlossene Feind in keiner Weise auf die Plattformen der Türme gelangen konnte, was in Aosta möglich war. Auch zu Autun in der porte d'Arroux und zu Verona in der porta dei Leoni und der porta dei Borsari sind die Vordermauern eines solchen propugnaculum erhalten. Die Mauertürme erhielten bei den römischen Befestigungen die runde Form, und waren infolge der Anwendung der Wölbung im Innern stärker als die griechischen. Der äufsere Fufs derselben wurde aus den schwersten Werkstücken erbaut und oft in schräger Böschung geführt. Die oberen Pforten der Türme öffneten sich in der Regel rechts und links auf den Wallgang, waren aber häufig von demselben durch einen mit leicht beweglichen Brücken *(itinera contignata)* versehenen Graben getrennt. Es kam auch vor, dafs der ganze Turm oder doch das über die Mauer sich erhebende Stockwerk nach hinten offen war; dann wurde der Wallgang an dieser Stelle durch eine hölzerne Brücke ersetzt, wie das bei einem Turm der römischen Umfassung von Strafsburg zu sehen ist. Durch diese Vorkehrungen wurden die Türme zu Abschnitten; solche konnten auch dadurch hergestellt werden, dafs da, wo die nach der Stadtseite zu belegene Rückmauer des Wallgangs die Vordermauer überragte, jene durch hinter ihr angebrachte Gerüste zu einer zweiten Verteidigungslinie hergerichtet wurde. Vorgeschobene Forts legten die Römer erst in der späteren Kaiserzeit an, als sie sich veranlafst sahen, bei bedeutenden Waffenplätzen für gröfsere Heere gesicherte Lager herzustellen.

Die älteste Nachricht von einer Belagerung geben uns die Schilderungen der Ilias, welche ohne Zweifel als ein treues Bild faktischer Zustände anzusehen sind. Wir erkennen aus denselben, dafs in jenen Zeiten eine Belagerungskunst noch nicht existierte. Die Troer fühlten sich hinter ihrer Mauer sicher, und die Achäer waren dieser gegenüber durchaus ratlos, zumal sie eine Einschliefsung der Stadt ihrer mangelhaften Organisation wegen nicht durchführen konnten. Durch häufige Ausfälle wurden die Achäer sogar selbst so arg bedrängt, dafs sie ihrerseits ihr Lager durch einen Wall, dessen Fundamente aus Baumstämmen und Steinen (M, 29) bestanden, mit Türmen (H, 237 ff., 436 ff.) und Brustwehren (M, 258) aus Holz (M, 36; 397) befestigten; die Abhänge des Grabens, aus dem die Wallerde genommen war, besetzten sie mit Pallisaden (H, 440; M, 4), welche zwar Menschen den Durchgang gestatteten (Θ, 343; O, 1), jedoch Streitwagen abhielten. Zwischen Wall und Graben lag ein freier Raum, der die Ansammlung von Bewaffneten und Wagen (Θ, 213) und namentlich die Aufstellung von sieben Haufen von je 100 Wächtern (I, 85 ff.) zuliefs. Diese Befestigung stürmten die Troer (M, 50 ff.), und da sie die Rosse nicht durch den Graben bringen konnten, stiegen sie ab, ordneten sich in fünf Haufen, deckten sich mit hochgehaltenen Schilden gegen die herabgeworfenen Steine und drangen endlich durch das von Hektor mit einem Steinwurf gesprengte Thor (M, 453 ff.), sowie durch Ersteigen des Walls in das Lager ein. Nachdem sie bis zu den Schiffen vorgedrungen waren, wurden sie durch die unter Patroklos ausgesandten Myrmidonen zurückgedrängt. Charakteristisch ist, dafs das endliche Schicksal Trojas nur durch List herbeigeführt werden konnte. Die historischen Belagerungen bis auf die Zeit der Perserkriege trugen einen ähnlichen Charakter und liefen im wesentlichen auf Einschliefsung hinaus. Krissa wurde durch eine List des Solon genommen, welcher durch in das Wasser des Pleistos geworfene Niefswurz Krankheiten in der Stadt hervorrief (Paus. X, 37, 7 f.). Sardes wurde gestürmt, nachdem ein kühner Mann eine unbewachte Stelle der Mauer erklommen hatte (Herod. I, 84). Wie wenig man gegen feste Mauern vermochte, zeigt die in dieser Periode mehrfach vorkommende künstliche Verstärkung natürlicher Verteidigungspositionen, durch welche ganze Landesteile sich gesichert hielten; so vermauerten die Phoker die Thermopylen (Herod. VII, 176) und die Peloponnesier den Isthmos (Herod. VIII, 71 f.). Sogar die leichtesten Verschanzungen machten grofse Schwierigkeiten. Im ersten messenischen Kriege liefs Euphaës einst seine Stellung nach allen Seiten hin durch Pallisaden sichern; in der That wufsten die Lakedämonier nicht, was sie dieser ohne Zweifel schwachen Befestigung gegenüber zu thun hatten und zogen ab, ohne den Angriff versucht zu haben (Paus. IV, 7). In der Schlacht bei Platää pflanzte das persische Fufsvolk seine Flechtschilde vor der Front auf und beschofs hinter dieser improvisierten Verteidigung hervor die Lakedämonier. Pausanias rief in seiner Verlegenheit die Hilfe der Hera an, wufste sich aber nicht zu helfen; erst als die Tegeaten auf die Verschanzungen losgegangen waren, machten sich auch die Lakedämonier ans Werk, so dafs die Perser fliehen mufsten (Herod. IX, 61 f.). In derselben Schlacht waren die Spartaner nicht im stande, die Befestigungen, welche zum Schutze der persischen Bagage errichtet waren, zu ersteigen. Hier halfen die Athener, welche rasch das Notwendige erkannten, während jene mit abergläubischer Zähigkeit an der hergebrachten geschlossenen Schlachtordnung fest

hielten. Herodot (IX, 70) bemerkt, sie hätten nichts von der τειχομαχία verstanden.

Auch in der von den Perserkriegen bis auf Philipp von Makedonien reichenden Periode beschränkte sich der Festungskrieg der Griechen im wesentlichen auf Cirkumvallation, wenn man sich nicht durch einen Handstreich in Besitz der Stadt setzen konnte. Im dritten messenischen Kriege riefen die Spartaner gegen Ithome die Athener zu Hilfe, da diese in dem Rufe standen, des Festungskrieges kundig zu sein; als sie aber nicht sofort zum Ziele gelangten, wurden sie fortgeschickt, und die Spartaner schlossen nach alter Sitte die Befestigungen ein und nahmen sie nach zehn Jahren durch Kapitulation (Thuc. I, 102 f.). Je weniger man also damals gegen Festungen ausrichten konnte, desto mehr suchte man durch Überraschung einen Erfolg zu erzielen. Durch unerwartetes Einlaufen der Flotte nahmen die Athener Mitylene (Thuc. VIII, 23), die Karthager Messana (Diod. XIV, 57); Kleon nahm Torone (Thuc. V, 3), indem er, während die Mauern umgebaut wurden, zu Lande einen Angriff machte und zugleich die Flotte in dem Hafen zeigte. Gelang die Überraschung nicht vollständig, so schritt man wohl zur Leiterersteigung, so nahm Nypsios (Diod. XVI, 19) die von den Syrakusanern gegen die Burg aufgeführten Mauern; doch konnte dies Verfahren nur bei geringer Höhe und schlechter Bewachung der Befestigungen gelingen. Man versuchte auch die Thore in Brand zu stecken; auf diese Weise erzwang sich Dionysios den Eingang in die Achradina (Diod. XIII, 113). War man genötigt zu einer Berennung der Stadt zu schreiten, so setzte sich der Belagerer zunächst in der Nähe derselben fest und verwüstete die Umgegend, aber nur teilweise, um diejenigen, deren Äcker noch verschont waren, für die Übergabe zu stimmen; hatte das keinen Erfolg, so verwüstete er die Umgegend völlig und suchte alle Zufuhr abzuschneiden. Seeplätze wurden von der Seeseite blockiert, ein Mittel, welches die Athener gegen Thasos (Thuc. I, 101) und Sphakteria (ebdas. IV, 39), die Kerkyräer gegen Epidamnos (ebdas. I, 26), die Spartaner gegen Athen (Xen. Hell. II, 2, 9) und Kerkyra (ebdas. VI, 2, 3) anwandten. Zu Lande errichtete man eine Cirkumvallationslinie, die bei Platää (Thuc. II, 75) aus einem Pallisadenwerk, bei Mantineia (Xen. Hell. V, 2, 4) aus Steinen bestand. Der Ausdruck dafür ist περιτειχίζειν. Während der Ausführung der betreffenden Arbeiten mufste ein Teil des Heeres die Arbeiter gegen einen etwaigen Ausfall decken. Städte, welche auf einer Landzunge lagen, mauerte man förmlich von Meer zu Meer ab (ἀποτειχίζειν); so verfuhren die Athener gegen Syrakus (Thuc. VI, 99) und Chalkedon (Xen. Hell. I, 3, 4), wo sie indessen nur Holz anwandten; bei Potidäa (Thuc. I, 64) führten sie zwei und bei Samos (ebdas. I, 116) sogar drei Mauern auf. Ein drittes Verfahren war die Anlegung einer Gegenfestung (ἐπιτειχίζειν), welche stark besetzt wurde, den Anbau des Landes hinderte und Überläufer, namentlich Sklaven, aufnahm; zu diesen Festungen gehörten Dekeleia (Thuc. VII, 19) und Delphinion auf Chios (ebdas. VIII, 38). Durch die genannten Mittel wurde in vielen Fällen die Stadt zur Übergabe gebracht; rasch führten dieselben keinesfalls zum Ziele; Phlius hielt sich 20 Monate (Xen. Hell. V, 3, 25). Versagten jedoch diese Mittel, so schritt man zu einer förmlichen Belagerung. Bei dieser kam es darauf an, einen Eingang in die Stadt zu schaffen (προσαγωγὴ μηχανήμασιν) und sodann den Eintritt durch Sturm zu erzwingen (προσαγωγὴ σώμασιν). Ein Eingang konnte in dreifacher Weise eröffnet werden, zunächst durch Zerstörung eines Teils der Mauer, und zwar entweder durch Erschütterung derselben durch Stöfse, oder durch Bewirkung des Einsturzes mittels Untergrabung; sodann durch Erhöhung des Angriffsterrains, so dafs der Belagerer auf gleiche Höhe mit dem Verteidiger gebracht und somit in den Stand gesetzt wurde, die Mauerzinnen zu übersteigen, oder endlich unterirdisch durch Anlegung von Minengängen. Diese von den Griechen später selbständig weiter geförderte Methode des Angriffs ist jedoch, wie hier hervorgehoben werden mag, nicht ursprünglich griechisch, sondern orientalisch und scheint den Griechen erst durch die Karthager bekannt geworden zu sein.

Zur Erschütterung der Mauern verwandte man verschiedene Breschinstrumente, unter denen besonders der **Widder** zu nennen ist; von den Karthagern erfunden (Athen. mech. p. 9 ed. Wescher) und von Dionysios dem älteren verbessert (ebdas. p. 10), ist er in Griechenland zuerst von Perikles gegen Samos angewandt (Diod. XII, 28); später ist das öfters geschehen, aber meist ohne Erfolg, wie bei Plataeae (Thuc. II, 76), nur bei Nisaea (ebdas. III, 51) glückte das Verfahren. Ein verwandtes Werkzeug war der **Mauerbohrer**, mit dem man Löcher in die Mauer bohrte. Beim **Untergraben** (ὑπορύττειν) unterwühlte man die Mauern bis auf die Hälfte der Dicke und stützte sie zunächst mit Balken, welche man dann anzündete, so dafs ein Nachsturz des Mauerwerks erfolgen mufste. So verfuhr Hannibal gegen Himera (Diod. XIII, 59). Verwandt ist das **Durchgraben** der Mauern (διορύττειν), durch das ein Gang, nicht eine wirkliche Bresche eröffnet wurde. Die Erhöhung des Angriffsterrains konnte zunächst durch Aufführung eines **Dammes** (χῶμα) hergestellt werden, wie das bei der Belagerung von Plataeae geschah (Thuc. II, 75), wo derselbe aus Erde, Holz und Stein erbaut wurde. Doch wurde von dieser Art des Angriffs nur äufserst selten Gebrauch gemacht, da die Arbeiten sehr zeitraubend waren und in der Schufsweite der Belagerten ausgeführt werden

mufsten. In Griechenland kommt sie nicht wieder vor; jedoch in Sicilien gegen Motye (Diod. XIV, 51). Jene Schwierigkeiten führten zur Erfindung der beweglichen Türme. Hannibal gab bei der Belagerung von Selinus (Diod. XIII, 57) jedem seiner sechs Widder einen auf Rädern ruhenden Turm bei, welcher die Stadttürme überragte. Die Griechen ahmten dies Verfahren bald nach, und schon vor Motye (Diod. XIV, 51 f.) hatte Dionysios sechsstöckige Türme mit Fallbrücken (ἐπιβάθραι), welche freilich noch ohne Geländer waren, so dafs viele Soldaten herabstürzten. Die Türme, welche die Athener vor Syrakus (Thuc. VII, 25) auf einem Kauffahrteischiffe errichteten, um unter ihrem Schutze die Hafensperre zu zerstören, scheinen nur kleine Erhöhungen mit Brustwehren gewesen zu sein. Überhaupt sind die Türme wahrscheinlich im eigentlichen Griechenland vor Philipp nicht angewandt, und kamen erst mit der Verbreitung des groben Geschützes, etwa um 370 v. Chr., in Aufnahme. Durch Minen (ὑπορύγματα, μεταλλεῖαι) endlich öffnete man sich unterirdisch einen Zugang; doch war dieses Mittel nur in Verbindung mit andern Anstalten, welche die Aufmerksamkeit der Belagerten abwandten, anwendbar.

Auch die Elemente wurden von den Belagerern in ihren Dienst gezogen. Die Perser beschossen vom Areopag aus die hölzerne Umfriedigung der Akropolis mit Brandpfeilen (Herod. VIII, 52); im peloponnesischen Kriege verwandten die Böoter gegen das von den Athenern besetzte Delion das Feuer in folgender Weise. Sie brachten einen auf mehreren Räderpaaren ruhenden, wie ein Brunnenrohr ausgehöhlten Balken, an dessen vorderem mit Eisen beschlagenem und mit einer gebogenen Eisenröhre versehenem Ende ein mit glimmenden Kohlen, Pech und Schwefel gefülltes Becken hing, in die Nähe der feindlichen Schanze, und entfachten durch einen am hintern Ende des Balkens befindlichen Blasebalg das Feuer zur Glut. Die Flamme ergriff die Befestigung, und die Verteidiger flohen (Thuc. IV, 100). Im folgenden Jahre wandte Brasidas dasselbe Verfahren gegen Lekythos an (Thuc. IV, 115); auch hier gaben die Athener den Widerstand auf (vgl. die Abbildung bei Wescher, Poliorcétique p. 153 fig. 55). Des Wassers bediente sich Agesipolis gegen Mantineia; er liefs den durch die Stadt fliefsenden Ophis abdämmen und verursachte dadurch eine Überschwemmung, infolge deren die aus ungebrannten Ziegeln bestehende Ringmauer aufgeweicht und die Übergabe der Stadt herbeigeführt wurde (Xen. Hell. V, 2, 4). Thibron wollte der Stadt Larisa Aegyptia das Trinkwasser abschneiden (ebdas. III, 1, 7).

Waren nun auch diese den Angreifern zu Gebote stehenden Mittel im Vergleich zu denen der folgenden Periode noch gering, so hatte doch eine bedrohte Stadt allen Grund, auf jede Weise für ihre Sicherheit Vorkehrungen zu treffen. Es hat sich darüber die ausführliche Anweisung des Aeneas Tacticus erhalten, aus der wir folgendes mitteilen. Zunächst wurden dem Feinde die Zugänge möglichst erschwert, etwaige Lagerplätze besetzt, das Material zum Mauer- und Zeltbau unbrauchbar und das Wasser untrinkbar gemacht (Aen. 8). Die Vorräte wurden aus der Umgegend in die Stadt gebracht, das Vieh aber womöglich auf neutralen Boden geschafft. Der Proviant, meist Vegetabilien, wurde in Magazinen, die unter öffentlicher Aufsicht standen, aufgehäuft. Die Verteidiger von Nisaea (Thuc. IV, 69) erhielten täglich ihre Rationen aus Megara. Die Vierhundert zogen in die Befestigung des Peiraieus die Kornhalle hinein (Thuc. VIII, 90, 6); in Byzanz teilten die Peloponnesier unter den Einwohnern so wenig Getreide aus, dafs diese die Stadt den Athenern verrieten (Xen. Hell. I, 3, 19). Die Mauern wurden ausgebessert, und die Häfen ganz oder teilweise verschüttet (Mitylene, Thuc. III, 2; Athen, Xen. Hell. III, 2, 4). Aufserhalb der Stadt wurden Wachtposten aufgestellt, welche alles Bemerkenswerte sofort signalisieren oder melden mufsten; liefsen sich die Signale nicht unmittelbar nach der Stadt geben, so wurden Zwischenposten aufgestellt, oder man gab den Posten Reiter bei. Die Thorwachen wurden mit den zuverlässigsten, durch ihren Besitz an die Stadt geknüpften Männern besetzt. Stand die Ernte noch auf dem Felde, während der Feind schon in der Nähe war, so wurden die mit Feldarbeiten beschäftigten Einwohner abends durch ein Signal in die Stadt gerufen (Aen. 5 bis 7). So lange es möglich war, schickte man Gesandte an verbündete Städte, welche um Entsatz bitten sollten; zur Sicherung der diesen mitgegebenen Briefe, die mitunter in Chiffreschrift (Aen. 31) geschrieben waren, wandte man verschiedene Mittel an; man steckte dieselben z. B. den Boten in das Leder der Sandalen. Auch bediente man sich, wie heute der Brieftauben, der Briefhunde, denen man Briefe in die Halsbänder einnähte. Waren die Belagerungsarbeiten noch nicht vollendet, so führte Entsatz nicht selten zum Ziele, wie bei Milet (Thuc. VIII, 27) und Kerkyra (Xen. Hell. VI, 2, 25); durch Blockadebrecher wurde den Spartiaten auf Sphakteria wenigstens Proviant zugeführt (Thuc. IV, 26). In der belagerten Stadt hatte der Kommandant die höchste Gewalt, namentlich stand es ihm allein zu, die Thore zu schliefsen und zu öffnen; daher durfte niemand aufser ihm den Bolzengreifer (βαλανάγρα) in Händen haben. Dieser vertrat die Stelle des Schlüssels. Die Thorflügel waren nämlich nach innen durch einen Querbalken verschlossen, welcher mit dem einen Ende in einem Falz des Mauerwerks, mit dem andern auf einem Mauerabsatz ruhte. Dies letztere war senkrecht mit einem Loch durchbohrt, welchem ein solches von gleichen Dimensionen in

dem Mauerabsatz entsprach; der Sperrbalken mufste nun so gelegt werden, dafs die beiden Löcher übereinander standen; dann wurde durch diese Löcher ein Bolzen (βάλανος) so tief eingelassen, dafs er mit blofser Hand nicht herausgenommen werden konnte; es war also zum Öffnen des Thores ein Bolzengreifer erforderlich, dessen unteres Ende dem Kopf des Bolzens entsprechen mufste. Oftmals wurde der Bolzen von Unberufenen herausgezogen, doch hatte man allmählich dagegen mancherlei Schutzmafsregeln gelernt. Da es auch vorkam, dafs der Sperrbalken durchsägt wurde, so pflegte man denselben der Länge nach mit Eisenschienen zu beschlagen (Aen. 18, 19). Die weiteren Sicherheitsmafsregeln waren vielfach von Mifstrauen gegen die Mitbürger eingegeben, welches um so mehr gerechtfertigt war, als in der That viele Städte durch Verrat in den Besitz der Feinde gelangten; so Megara (Thuc. IV, 74), Lechaeon (Xen. Hell. IV, 4, 7), die Kadmeia (ebdas. V, 2, 26). Die Strenge derselben, welche in nichts der des heutigen Belagerungszustandes nachsteht, darf daher nicht auffallen. Zusammenkünfte von Privatpersonen durften nirgends stattfinden. Gastmähler waren verboten, selbst Hochzeits- und Leichenschmäuse durften nur mit Erlaubnis veranstaltet werden. Niemand sollte ohne Genehmigung opfern. Für die Behandlung der Briefe wurde ein schwarzes Kabinett eingerichtet. Jeder mufste die in seinem Besitz befindlichen Waffen anmelden. Kein Bürger oder Metöke durfte ohne Erlaubnisschein (σύμβολον) zu Schiff gehen. Der Fremdenverkehr war unter Kontrolle gestellt, so dafs kein Wirt ohne Genehmigung einen Reisenden aufnahm und die Wirtshäuser nachts von aufsen verschlossen wurden. Kamen Gesandte in die Stadt, so wurden für den Verkehr mit denselben zuverlässige Bürger deputiert, die ihnen nicht von der Seite wichen. Abends wurden auf ein gegebenes Zeichen die Kaufläden geschlossen und die Lichter gelöscht; wer dann noch ausgehen mufste, hatte eine Laterne mitzunehmen. Für Anzeige eines Verräters wurde eine Belohnung ausgelobt. Auf den Versuch, den Truppen zu schaden oder Meuterei anzustiften, war Todesstrafe gesetzt. Unzufriedene Bürger von Einflufs suchte man unter irgend einem anständigen Vorwande aus der Stadt zu entfernen. Ebenso verfuhr man beim Anrücken des Feindes mit den Eltern und Verwandten der von der Stadt etwa gestellten Geiseln; war das nicht thunlich, so nahm man dieselben durch allerlei Dienstleistungen derartig in Anspruch, dafs sie an Verschwörungen nicht denken konnten (Aen. 10). Nur ein Thor liefs man offen, und der Thorwächter hatte sorgfältig auf alle eingeführten Kisten und Ballen zu achten, da nicht nur Waffen, sondern auch Menschen, die den Verschworenen als Anführer dienen sollten, eingeschmuggelt wurden. Auch die offen zum Verkauf eingeführten Waffen durften nur im öffentlichen Kaufhause ausgestellt werden (Aen. 28—30). Hatte man Söldner in der Stadt, so wurde denjenigen, welche etwa mit den Verhältnissen unzufrieden waren, freigestellt sich zu entfernen; blieben sie und vergingen sich irgendwie, so wurden sie als Sklaven verkauft. Wollte man Söldner zu einem Ausfall heranziehen, so hielt man darauf, dafs die Bürger an Zahl stärker waren als jene; auch Bundesgenossen suchte man stets mit Bürgern zu mischen (Aen. 11, 12). Ausfälle mit ganzer Macht unternahm man nur in Städten, deren Bevölkerung einig war (Aen. 23). Von den verfügbaren Mannschaften wurde ein Teil zum Ausrücken, ein andrer, und zwar gerade der zuverlässigste, zum inneren Dienst bestimmt, während der dritte Teil an passenden Plätzen in der Stadt verteilt wurde. Indessen sperrte man unwichtige freie Plätze durch Gräben ab, um ihrer Besetzung überhoben zu sein. Schon in Friedenszeiten stand an der Spitze eines jeden Quartiers (ῥύμη) ein zuverlässiger Quartiermeister (ῥυμάρχης), bei dem sich bei plötzlichen Anlässen die Leute zu versammeln hatten, und es war vorher durchs Los bestimmt, welchen Platz jede Abteilung einzunehmen hatte; selbstverständlich waren auch in Kriegszeiten die Plätze auf der Mauer vorher verteilt. Besonderes Gewicht legte man auf die Signale sowohl für die Verständigung mit den ausgesandten Truppen, als auch für den inneren Dienst; dieselben mufsten allgemein bekannt sein (Aen. 1—4). In Zeiten der Gefahr sollte sich der Kommandant neben dem Stadthause, oder auf dem Markte, oder auf dem Punkte der Stadt aufhalten, der am festesten und am weitesten sichtbar war. Signalisten und Ordonnanzen waren ihm beigegeben. Was den Wachtdienst auf der Mauer betrifft, so wurde die Dauer der Wachen nach der Wasseruhr bestimmt. Diese Geräte waren inwendig mit Wachs ausgestrichen; wurden die Nächte länger, so nahm man etwas von dem Wachse heraus; wurden sie kürzer, so fügte man Wachs hinzu. Übrigens standen die Posten nur kurze Zeit auf Wache, und für jeden Posten waren mehrere Leute bestimmt, worin man eine Garantie gegen Anknüpfung von Einverständnissen mit dem Feinde erblickte; auch durfte niemand wissen, an welchem Platze er aufzuziehen hatte. Die Posten standen mit dem Gesichte gegeneinander, damit nach allen Seiten hin gesehen wurde; in dunkeln und stürmischen Nächten mufsten sie mitunter Steine nach aufsen von der Mauer hinabwerfen und Werda? rufen, als ob sie jemanden sähen; auch legte man aufsen Hunde an, die durch ihr Bellen Spione und Überläufer verrieten oder schlafende Posten aufweckten. In den Wachthäusern brannten nachts Laternen, näherte sich etwas Feindliches, so wurden dieselben zum Signal für den Kommandanten erhoben;

waren sie demselben nicht sichtbar, so wurde das Signal durch Zwischenposten aufgenommen und weitergegeben. Die Posten wurden dadurch kontrolliert, dafs der Kommandant dem ersten ein Stäbchen gab, welches dem folgenden und so weiter übergeben werden mufste; nachdem dasselbe so rings um die Stadt gelaufen war, wurde es dem Kommandanten wieder gebracht; wurde aber bei diesem Rundgang ein Posten ohne Wächter gefunden, so ging das Stäbchen wieder zurück, und der Kommandant erfuhr, wer seinen Posten verlassen hatte (Aen. 23). Bei der Auswahl der Parole (σύνθημα) vermied man, falls die Truppen verschiedenen Volksstämmen angehörten, Begriffe zu wählen, welche bei diesen mit verschiedenen Worten bezeichnet wurden, wie z. B. Ἄρης und Ἐνυάλιος, weil dadurch leicht Mifsverständnisse entstehen konnten. Mitunter bediente man sich auch der Nebenparole (παρασύνθημα), d. h. beim Aussprechen des fraglichen Wortes mufste irgend eine Bewegung gemacht, etwa der Helm abgenommen, oder der Spiefs auf die Erde gestofsen, zur Nachtzeit dagegen irgend ein festgesetzter Laut ausgestofsen werden. Auch über das Patrouillieren gab es genaue Vorschriften. In der ersten Nachtwache patrouillierten die Leute vor dem Abendessen, weil sie nach demselben gemeiniglich etwas nachlässig würden. Laternen wurden nur mitgenommen, wenn es völlig finster war, aber auch dann so bedeckt, dafs sie nur den Weg erhellten. Der Kommandant beging die Posten stets zu verschiedener Zeit; war er verhindert, die Ronde zu machen, so wurde im Hauptquartier von Zeit zu Zeit eine Laterne erhoben, worauf die Posten durch Aufheben ihrer Laternen antreten mufsten (Aen. 24—26).

Über die Verteidigungsmafsregeln gegen den Angriff ist sodann folgendes zu bemerken. Bei der Leiterersteigung sah man darauf, ob die Leiter die Mauer überragte, oder ob sie nur die Mauerhöhe erreichte. Im ersteren Falle stiefs man vermittelst eines zweizinkigen Holzes (δίκρανον Suid. I, 1366, *furca* Liv. 28, 3) die Leiter ab; im zweiten Falle schob man eine Art Thür aus Brettern im Augenblick, wo die Leiter angelegt wurde, zwischen diese und die Mauer; gelang es nicht auf diese Weise die Leiter umzuwerfen, so mufste man den zuerst die Mauer ersteigenden Mann zurückstofsen (Aen. 36). Am Einschlagen von Thoren suchte man den Feind durch Herabwerfen von Steinen zu hindern; suchte er die Thore in Brand zu stecken, so wurde hinter denselben ein grofses Feuer angezündet, unter dessen Schutze man im Innern eine neue Verteidigungsmauer aufführte oder einen breiten Graben zog. Dies Mittel bewährte sich zu Rhegion (Diod. XIV, 90). Gegen Cirkumvallationsmauern baute man senkrecht gegen die Richtung der feindlichen Mauer eine Gegenmauer, so dafs der Belagerer dieses Hindernis erst durch einen neuen Angriff beseitigen mufste. So verfuhren die Syrakusaner gegen die Athener (Thuc. VI, 99). Schwierig war der Kampf gegen Widder und Mauerbohrer. Zum Schutz gegen diese hängte man Säcke mit Spreu, Ballen mit Wolle, frisch abgezogene und entweder aufgeblasene oder ausgefüllte Ochsenbälge oder endlich Rohrmatten an der Mauer auf, und suchte mittels einer Schlinge das vordere Ende des Widders oder Bohrers zu fassen und in die Höhe zu ziehen; auch wurden grofse Steine herabgeworfen, um die Spitzen der Breschinstrumente zu zerschmettern. Den richtigen Punkt ermittelte man durch ein herabgelassenes Lot. Aggressiv ging man mit Anwendung eines Gegenwidders (ἀντίκριος) vor. Man durchbrach die Mauer von innen bis zur äufsersten Steinreihe, damit er dem Feinde zunächst verborgen blieb; war dann der feindliche Widder nahe, so durchbrach man die Mauer vollständig und liefs nun den Gegenwidder arbeiten (Aen. 32). Auf die Schirmdächer der Feinde schüttete man Pech, Werg und Schwefel und liefs brennende Reisigbündel darauf herab, da diese aber von den schrägen Dächern leicht abglitten, so schnitt man auch Hölzer wie Mörserkeulen zu, liefs in die Enden derselben spitze Eisen ein und umwickelte die andern Teile des Holzes mit Brennmaterial. Das Ganze setzte man in Brand und suchte es auf die Schirmdächer zu schleudern. Gegen andre Deckungsmittel, wie Hürden und Rohrhäuser, wandte man Brandpfeile an (Aen. 33). Auch die Wandeltürme suchte man anzuzünden. Ausfälle auf die Breschmaschinen, um diese zu verbrennen, hatten mitunter Erfolg. Gegen Dämme und Wandeltürme wirkte man mit Minen, und brachte so die ersteren zum Einsturz und die Räder der letzteren zum Einsinken (Aen. 32). Um zu verhindern, dafs der Feind von der Höhe seiner Türme in die Stadt hineinblickte oder hineinschofs, spannte man zwischen den Türmen der Mauer grofse Segel aus oder zündete auf der Mauer ein stark rauchendes Feuer an. Mitunter errichteten die Belagerten auf der Mauer hölzerne Türme oder andre Erhöhungen aus mit Sand oder anderem Material gefüllten Schanzkörben, um ihrerseits die feindlichen Türme zu überhöhen. Die Geschosse hielt man durch Hürden aus Rohrgeflecht ab. Im Kampfe gegen Minen aller Art kam es darauf an, die Stelle zu erkennen, unter der gegraben wurde. Bei der Belagerung von Barka durch Amasis soll ein Schmied folgendes Verfahren eingeschlagen haben, um einen Minengang zu entdecken. Er legte einen Metallschild an verschiedenen Stellen auf den Boden und prüfte dessen Klang durch Anschlagen; wo dieser hell war, da war der Erdboden unterwühlt, tönte der Schild nicht, so war nichts zu befürchten (Aen. 37). Hatte man so Gewifsheit über den Angriffspunkt erlangt, so legte man eine Gegenmine oder einen Graben an, der die

Richtung des feindlichen Minengangs quer durchschnitt; war es möglich, so führte man in diesem Graben, und zwar auf der dem Feinde zugekehrten Seite desselben, eine starke Mauer auf; oder man entzündete in dem Graben beim Durchbrechen der Feinde ein Feuer; auch Wespen und Bienen hat man in den Minengängen losgelassen. Waren die Arbeiten der Belagerer glücklich von statten gegangen und mufste man eine Bresche erwarten, so errichtete man bei Zeiten hinter der Mauerstelle, deren Durchbruch man fürchtete, eine halbmondförmige Abschnittsmauer, welche sich mit ihren Endpunkten an die alte Mauer anlehnte; dieselbe mufste jedoch vollendet sein, ehe die Bresche vollständig geöffnet war. Kam es endlich zum Sturme, so teilten die Verteidiger ihre Mannschaften in drei Teile, von denen der eine kämpfen, der andre sich zum Eintritt in den Kampf bereit halten, der dritte ruhen mufste; aufserdem bildete man aus auserlesenen Mannschaften eine Reserve (Aen. 38). Übrigens wurde ein Sturm nur selten ausgeführt, da meist die Übergabe der Stadt erfolgte, so bald man die Unmöglichkeit weiteren Widerstandes erkannte.

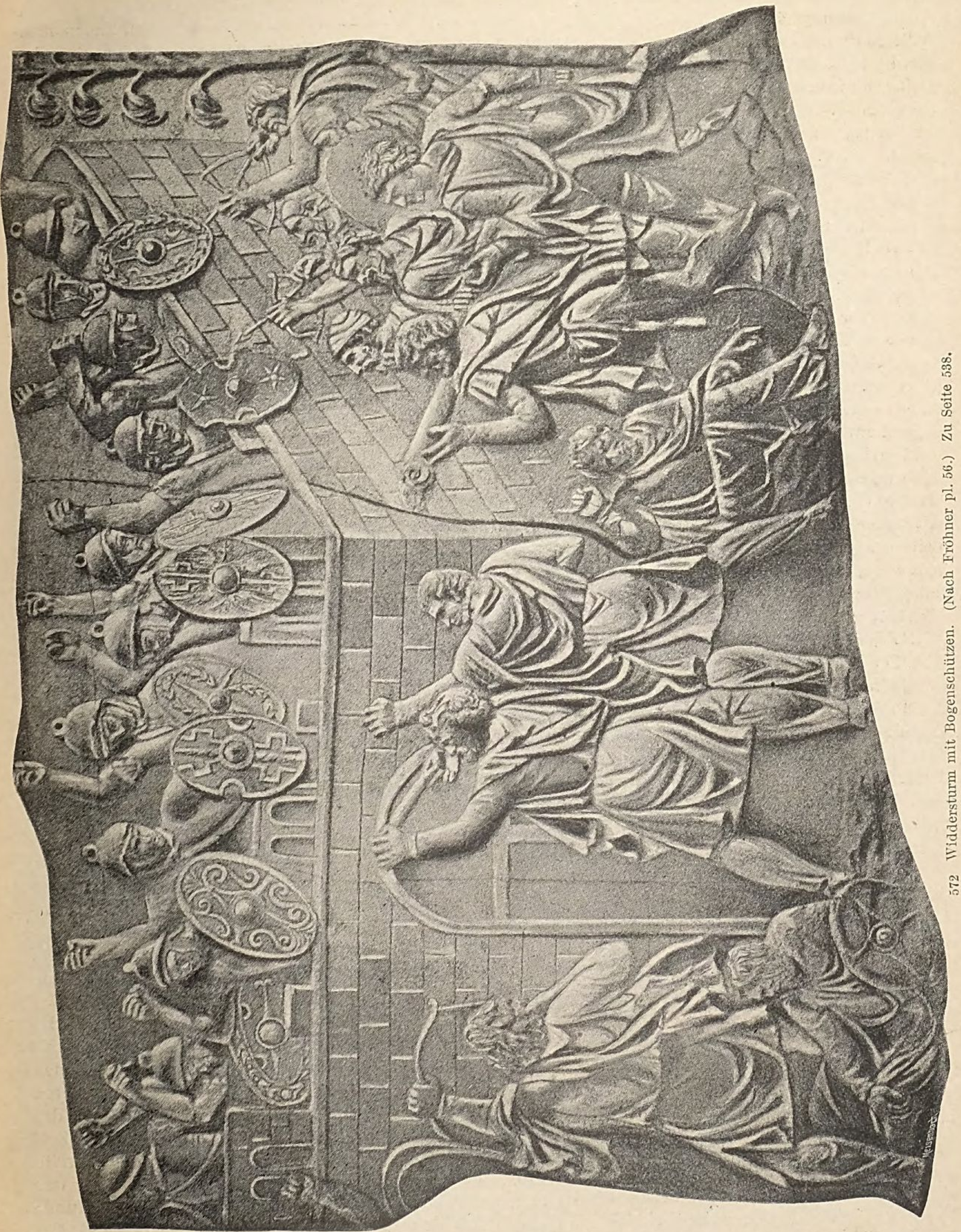
Dies sind die Angriffs- und Verteidigungsmittel, welche in der Periode von den Perserkriegen bis zur makedonischen Zeit zur Anwendung gelangten. In dieser trat an die Stelle der früheren Bürgeraufgebote und der Söldner das stehende Heer, und die Kriegskunst entwickelte sich in hohem Grade; es konnte daher nicht ausbleiben, dafs auch mit dem Festungskriege eine wesentliche Veränderung vorging. Epochemachend sind in dieser Beziehung die Belagerungen Philipps, namentlich die von Perinthos (Diod. XVI, 74—77; vgl. Köchly und Rüstow, Gr. Kriegsw. S. 320 ff.). Der durch diesen König gemachte Fortschritt wurde bedingt durch das Streben, an die Stelle der Cirkumvallation den förmlichen Angriff treten zu lassen. Der Belagerer wählte sich einen Erfolg versprechenden Angriffspunkt und suchte an diesem eine Bresche zu eröffnen. Damit war auch die Möglichkeit der Einnahme grofser Städte gegeben. Eine Folge dieses neuen Prinzips war die Vervollkommnung der Breschwerkzeuge. Das zweite charakteristische Merkmal dieser Periode ist das Hervortreten des groben Geschützes, von dem man jedoch annimmt, dafs es zunächst noch nicht gegen tote Massen verwandt worden sei. Die Anwendung desselben machte jedoch eine bessere Deckung der Belagerer gegen die Geschosse der Belagerten erforderlich; die Angreifer aber erbauten bewegliche Batterien, indem sie der Deckung, der sicheren Annäherung und der Erhöhung wegen ihre Geschütze in die Wandeltürme stellten. Die bedeutendsten Ingenieure dieser Zeit waren Polyeidos und seine Schüler Diades und Charias (Athen. Mech. p. 10 W.), ferner Poseidonios (Biton p. 52 W.) und Krates (Diog. Laert. IV, 23). Berühmte Belagerungen dieser Periode sind die von Halikarnafs (Arr. Anab. I, 20—22; Diod. XVII, 24—27) und Tyros (Arr. l. l. II, 17—24; Diod. XVII, 40—46; Curt. IV, 2—4), beide ausführlich dargestellt von Köchly und Rüstow, Gr. Kriegsw. S. 323—330.

Für die Diadochenzeit sind charakteristisch der Fortschritt in der Anfertigung grober Geschütze, die nun auch gegen Mauern verwandt wurden, und die weitere Vervollkommnung der Breschwerkzeuge. Durch den Aufschwung, den die Mechanik infolge der Bekanntschaft mit den Ägyptern und Phöniziern genommen hatte, war man in den Stand gesetzt, weit gröfsere Maschinen zu konstruieren und zu bewegen; es wurden daher teils Türme, teils Deckungsmaschinen von einer Gröfse gebaut, die bisher unbekannt gewesen war. Der Meister der Belagerungskunst in dieser Periode war Demetrios, der Sohn des Antigonos, der zwar in dem von Philipp zuerst angewandten System des Angriffs auf eine bestimmte Stelle der Mauer nichts änderte, sich jedoch durch die Massenhaftigkeit seiner Belagerungsmaschinen und die Energie, mit der er sich selbst an die schwierigsten Aufgaben machte, seinen Ruhm und Beinamen erworben hat. Wir werden auf seine wandelnden Batterien (ἑλεπόλεις) unten zurückkommen. Seine berühmtesten Belagerungen sind die von Salamis auf Kypros (Diod. XX, 47 ff.) und von Rhodos (ebdas. 82—88; 91—99), über die zu vgl. Köchly und Rüstow a. a. O. S. 416 ff.; bei der ersteren wurden zum erstenmale schwere Wurfgeschütze in Wandeltürmen aufgestellt. Einen gleichen Ruhm, wie Demetrios durch den Angriff, hat sich Archimedes durch die Verteidigung erworben. Bei der Belagerung von Syrakus erwähnen Polybius (VIII, 7—9), Livius (XXIIII, 34) und Plutarch (Marcell. 15) nicht nur seine gewaltig wirkenden Geschütze, sondern auch die Krane (χεῖρες σιδηραῖ), mit denen er es ermöglichte, die feindlichen Schiffe am Vorderteil zu fassen und in die Höhe zu heben, so dafs die Mannschaft über Bord fiel; dahingegen ist die Nachricht, er habe durch Brennspiegel die römische Belagerungsflotte in Brand gesteckt, nur mangelhaft bezeugt und verdient schwerlich Glauben (vgl. Jähns a. a. O. S. 164).

Die Römer eigneten sich das, was die Griechen im Belagerungswesen erreicht hatten, einfach an und haben nichts Wesentliches hinzugefügt. Auch sie unterschieden die Blockade *(obsidio)*, die Überrumpelung *(oppugnatio repentina)* und den regelrechten Angriff *(oppugnatio)*. Die Blockade wurde nur dann angewandt, wenn auf einem andern Wege das Ziel nicht zu erreichen war. Die berühmteste *obsidio* ist die von Alesia, zu der sich Caesar der eigentümlichen Lage der Stadt wegen entschliefsen mufste (Caes. B. G. VII, 69 ff.). Zum Zweck der *circumvallatio* wurde in solchen Fällen zunächst eine Reihe von Kastellen errichtet — vor Alesia 23 —, die wahr-



571 Schilddach beim Sturme gegen eine Festung. (Nach Arosa-Fröhner, Colonne Trajane pl. 97.) Zu Seite 638.

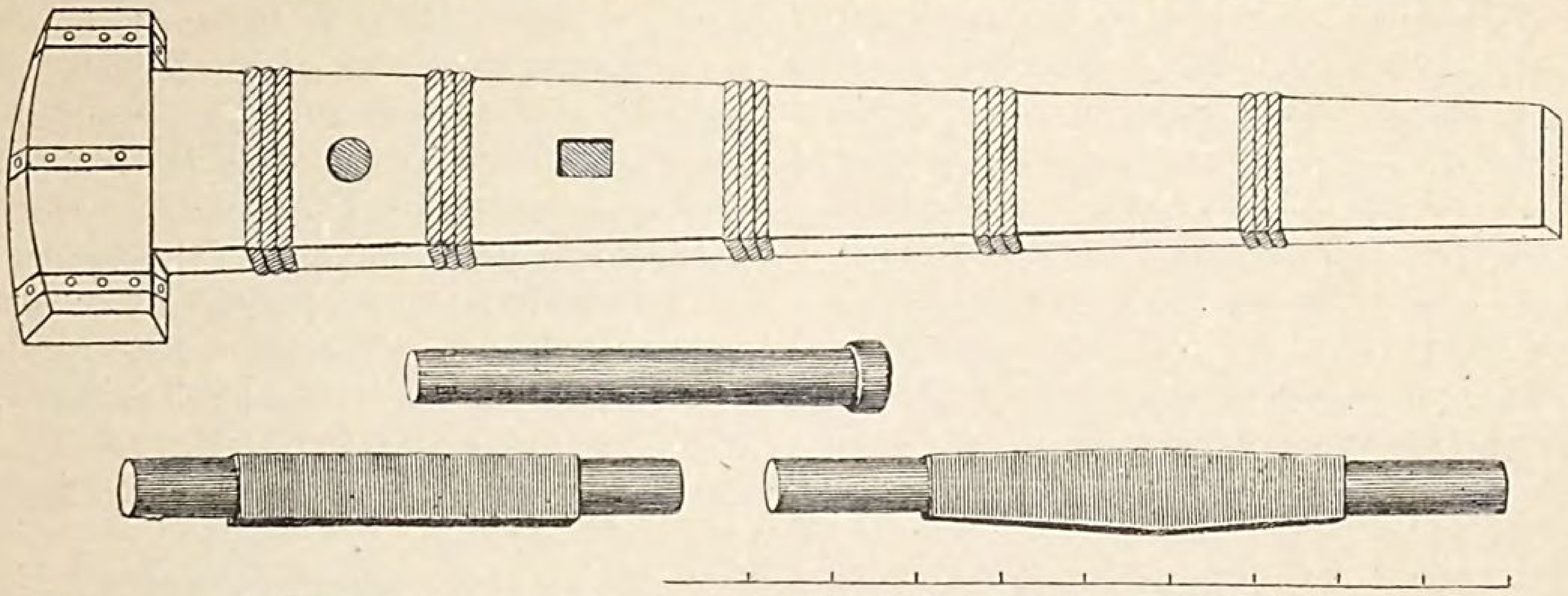


572 Widdersturm mit Bogenschützen. (Nach Fröhner pl. 56.) Zu Seite 538.

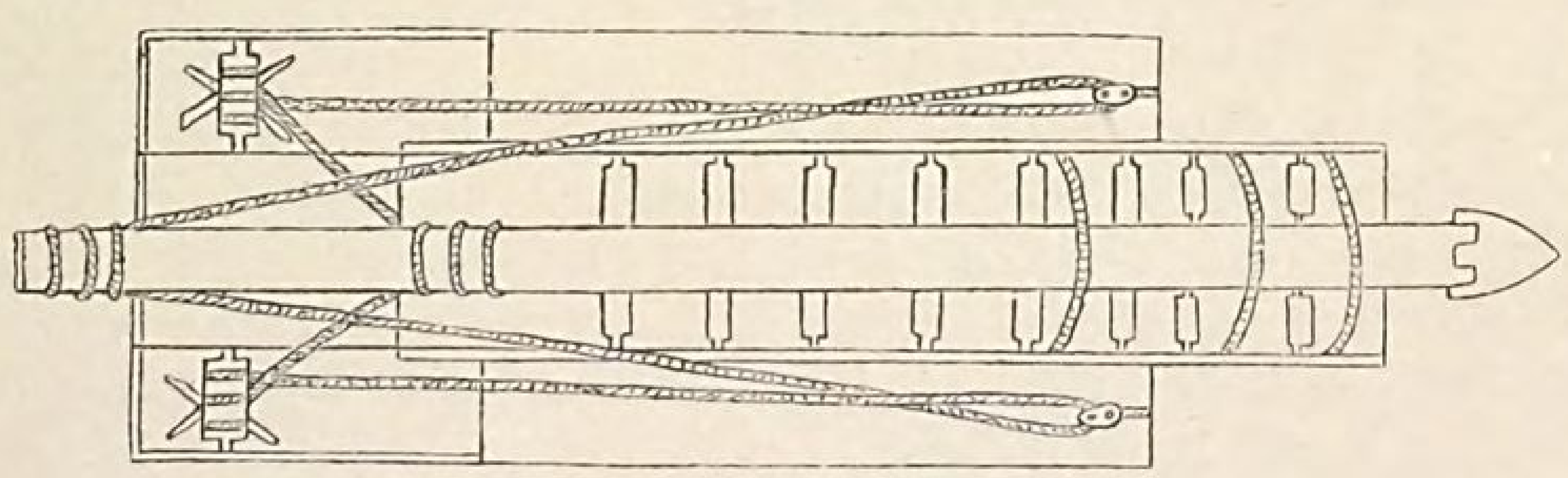
scheinlich den auf der Trajanssäule dargestellten Blockhäusern glichen, und diese durch Zwischenwälle (*bracchia, munitiones*; Caes. B. Civ. III, 43; B. Afr. 49) verbunden; je nach den Umständen konnten die Kastelle auch hinter die Langwälle gelegt werden. Sie erhielten Besatzungen (*praesidia*), welche auch die *munitiones* zu verteidigen hatten. Vor Alesia (B. G. VII, 72) zog Caesar erst einen Graben von 20 Fufs Breite, 400 Fufs dahinter lagen die *munitiones*, dann folgten zwei Gräben von je 15 Fufs Breite und endlich eine Kontravallationslinie von 12 Fufs Höhe. Die Einschliefsungslinie betrug etwa 16 Kilometer. Die ganze Anlage charakterisiert sich daher als eins der grofsartigsten Werke der Poliorketik. Vor Gergovia (B. G. VII, 36 f.) führte die *obsidio* nicht zum Ziele. Dieselbe wurde auch im freien Felde gegen Armeeen angewandt, mit Erfolg gegen die Pompejaner in Spanien (B. Civ. I, 72 ff.), ohne solchen, da die Verbindung mit der See nicht abgeschnitten werden konnte, gegen Pompejus selbst bei Dyrrhachium (B. Civ. III, 43 f.). Bei der *oppugnatio repentina*, deren sich Caesar mit Glück gegen Gomphi (B. Civ. III, 80) bediente, wurden die Gräben mit Strauchwerk und Rasen ausgefüllt und dann die Leitern angelegt; die Truppen rückten dabei nicht selten eng aneinander geschlossen und durch die erhobenen Schilde, welche ein förmliches Dach (*testudo*) bildeten, gedeckt vor (Liv. XXXI, 40; XXXII, 17; XXXIV, 39; XLIV, 9; Tac. Hist. III, 27); vgl. die Abb. 571 von der Trajanssäule. Bei der eigentlichen *oppugnatio* gelangten dieselben Mittel zur Anwendung, deren sich die Griechen bedient hatten; jedoch machten die Römer in ausgedehnterer Weise als diese Gebrauch von der Erbauung eines Dammes (*agger*), der ihnen nicht nur als Approsche diente, sondern auch jede Art von Breschmitteln ersetzen konnte.

Wenden wir uns nun zu den wichtigsten Werkzeugen des Angriffs, so ist zunächst über den Widder (κριός, *aries*) folgendes zu bemerken. Über die Erfindung desselben erzählt Athenaeos Mech. (p. 9 W.), dafs die Karthager, als sie bei der Belagerung von Gades ein Kastell dem Boden gleich machen wollten, in Ermangelung geeigneter Werkzeuge die Mauern mit einem Balken einstiefsen, — ein primitives Verfahren, welches sich auch auf der Trajanssäule abgebildet findet (Abb. 572). Hiedurch angeregt, richtete Pephrasmenos, ein tyrischer Schiffsbauer, bei der Belagerung der eigentlichen Stadt einen Mastbaum auf und hängte daran horizontal einen andern, den er durch Zurückziehen in Schwung setzte. Dafs Dionysios der Ältere den Widder verbessert haben soll, ist bereits bemerkt. Vor Plataeae (Thuc. II, 76) wird er als ein starker Balken mit eisenbeschlagenem Kopfe beschrieben, der, wahrscheinlich an einem Bocksgestell, mit Ketten aufgehängt war. In der makedonischen Periode wurde er wesentlich vergröfsert, indem der Stamm desselben aus mehreren Stücken zusammengesetzt wurde, deren Enden man jedoch nicht verblattete, sondern einfach aneinander legte, mit Schienen beschlug und mit Stricken umwickelte (Apollod. p. 159 W. und ebdas. Fig. 61). Am Kopfe war der Widder mit einem eisernen Ansatz oder wenigstens mit starken eisernen Ringen versehen (s. die Fig. 64, 90, 91, 95, 96, 97 bei Wescher a. a. O.). Die durchschnittliche Länge des Widders betrug 60 bis 100 Fufs; Athenaeos (p. 23 W.) erwähnt ein Exemplar, das bei einer Länge von 180 Fufs hinten 2 Fufs dick und 1 ¼ Fufs breit, vorn dagegen 1 Fufs dick und etwa ¾ Fufs breit war. Es war Grundsatz, den Balken nach vorn hin schwächer werden zu lassen. Widder von solcher Länge mufsten an zwei Punkten aufgehängt werden (Apollod. p. 161 W. und ebdas. Fig. 64); bei kürzeren Stämmen, die nur an einer Stelle aufgehängt wurden, machte man das Vorderstück länger als das Hinterstück und belastete dieses stark (Apollod. p. 156 W.). Die betreffenden Vorkehrungen sind in den Handschriften der Poliorketiker mehrfach abgebildet. Bei Wescher S. 158 Fig. 60 sehen wir vier Dreiecke aus Balken parallel hintereinander aufgestellt, deren Basiswinkel auf zwei Langschwellen ruhen, während die Spitzen durch einen Balken verbunden sind, an dem der Widder aufgehängt ist; auch zwischen konvergierenden Leitern wurde der Widder angebracht (Wesch. S. 186 Fig. 75; S. 254 Fig. 97). Zwei parallel aufgehängte Widder erwähnt Apollodor (p. 186 W. und ebdas. fig. 76); man stellte zu diesem Zwecke zwei Leitern senkrecht auf und verband die Spitzen derselben durch zwei parallele Balken, an denen dann die Widder so befestigt wurden, dafs sie sich an den Aufsenseiten der Leitern befanden. Vgl. die Fig. 96 zum Anon. Byz. p. 251 W. Bei Caesar wird der Widder B. G. II, 32 und VII, 23 erwähnt. In Murviedro sind im 16. Jahrhundert die unter Abb. 573 abgebildeten Belagerungswerkzeuge vorhanden gewesen (der beigegebene Mafsstab entspricht 10 kastilischen Palmen), von denen gegenwärtig in mehreren Handschriften noch Zeichnungen existieren. Man hat dieselben für Widder gehalten. Der Stamm des gröfsten Werkzeuges war 17 Fufs lang ohne den verstärkten und mit Eisen beschlagenen Kopf, der selbst über 3 Fufs breit war. Der Stamm war mit hanfenen Stricken umwunden, und die Löcher scheinen zum Aufhängen gedient zu haben. Von den kleineren Stücken, die ebenfalls für Widder galten, war das gröfste Fragment 8 kastilische Palmen und 9 $^1/_{12}$ Zoll lang und wog 627 kastilische Pfund. Das zweite Fragment, das mit dem viereckigen Mittelstück, war 6 Palmen und 8 $^2/_{12}$ Zoll lang und wog 367 Pfund; das kleinste Fragment war 5 Palmen und 6 ½ Zoll lang und wog 239 Pfund. An diesem will man noch die Rillen der Ketten oder Taue, in denen es

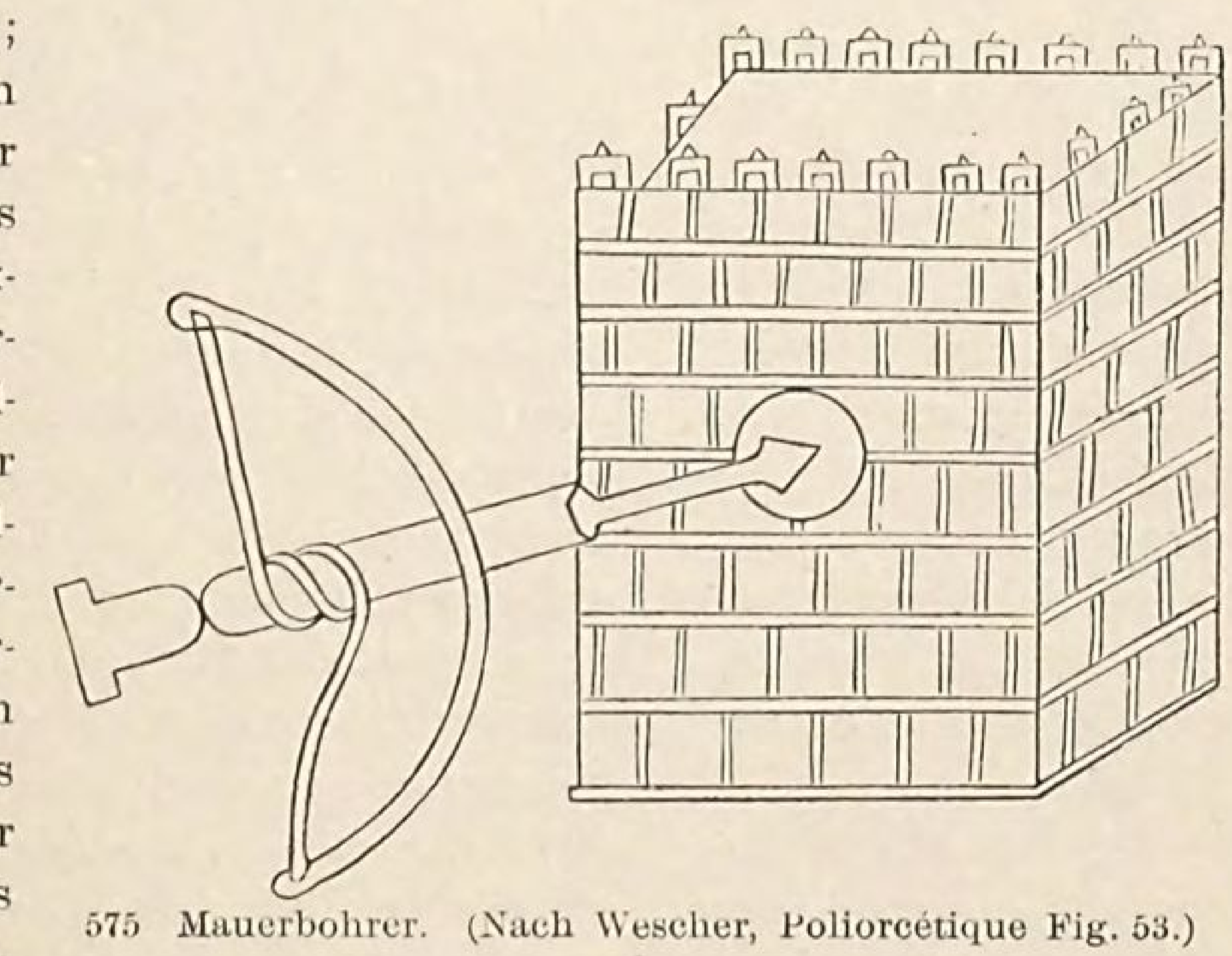
gehangen, erkannt haben. Nach einer andern Ansicht hätten die drei kleinern Fragmente zusammen das Kreuzjoch gebildet, von dem herab der Pfahl des Widders gehangen habe. Haben diese Instrumente, welche jetzt verschwunden sind, wirklich aus Hannibals Belagerung gestammt, so ist jedenfalls die geringe Länge derselben auffallend (vgl. Hübner, Hermes II, 450 ff. u. III, 316). In Heilbronn hat im 16. Jahrhundert ein vierseitiger $79\frac{1}{2}$ Fufs langer, in eine eiserne Spitze auslaufender Pfahl mit Ringen zum Aufhängen existiert, der vielleicht der römischen Kaiserzeit angehört hat; seine Form scheint den griechischen Mustern eher entsprochen zu haben, als die jener spanischen Werkzeuge (vgl. Hübner, Hermes VIII, 234). Zur Handhabung der Widder war ohne Zweifel eine zahlreiche Mannschaft erforderlich. Bei jener oben erwähnten Belagerung von Gades soll nach Athenaeos (p. 9 W.) der Karthager Geras eine zweite Art des Widders erfunden haben, indem er eine mit Rädern versehene Basis konstruierte, den Widderbalken darauf legte und diese Maschine mit Tauen gegen die feindlichen Mauern vorschob. Diese Abart des Widders war auch später in Gebrauch, und man nannte sie ὑπότροχος κριός oder *aries subrotatus* (Vitr. X, 19 [13], 4). Wir geben Abb. 574, eine Abbildung nach Wescher S. 11 Fig. 1. Der Mauerbohrer, τρύπανον, *terebra* (Vitr. X, 19 [13], 7, beschrieben X, 16 [22], 5), kam in verschiedener Form vor. Der von Athenaeos (p. 14 W.) erwähnte scheint sich von dem Widder im wesentlichen nur dadurch unterschieden zu haben, dafs er statt des stumpfen Kopfes eine scharfe Spitze hatte (vgl. Apollod. p. 148 W. und Anon. Byz. p. 222 W.); mit dem von Apollodor an einer andern Stelle (p. 150 W.) beschriebenen wurde eine Anzahl von Löchern in die Mauer gebohrt; diese füllte man mit Holzstücken aus, die man anzündete, um dadurch den Einsturz der Mauer herbeizuführen (Abb. 575).



573 Belagerungswidder in Murviedro. (Nach Hermes II, 451.) Zu Seite 538.



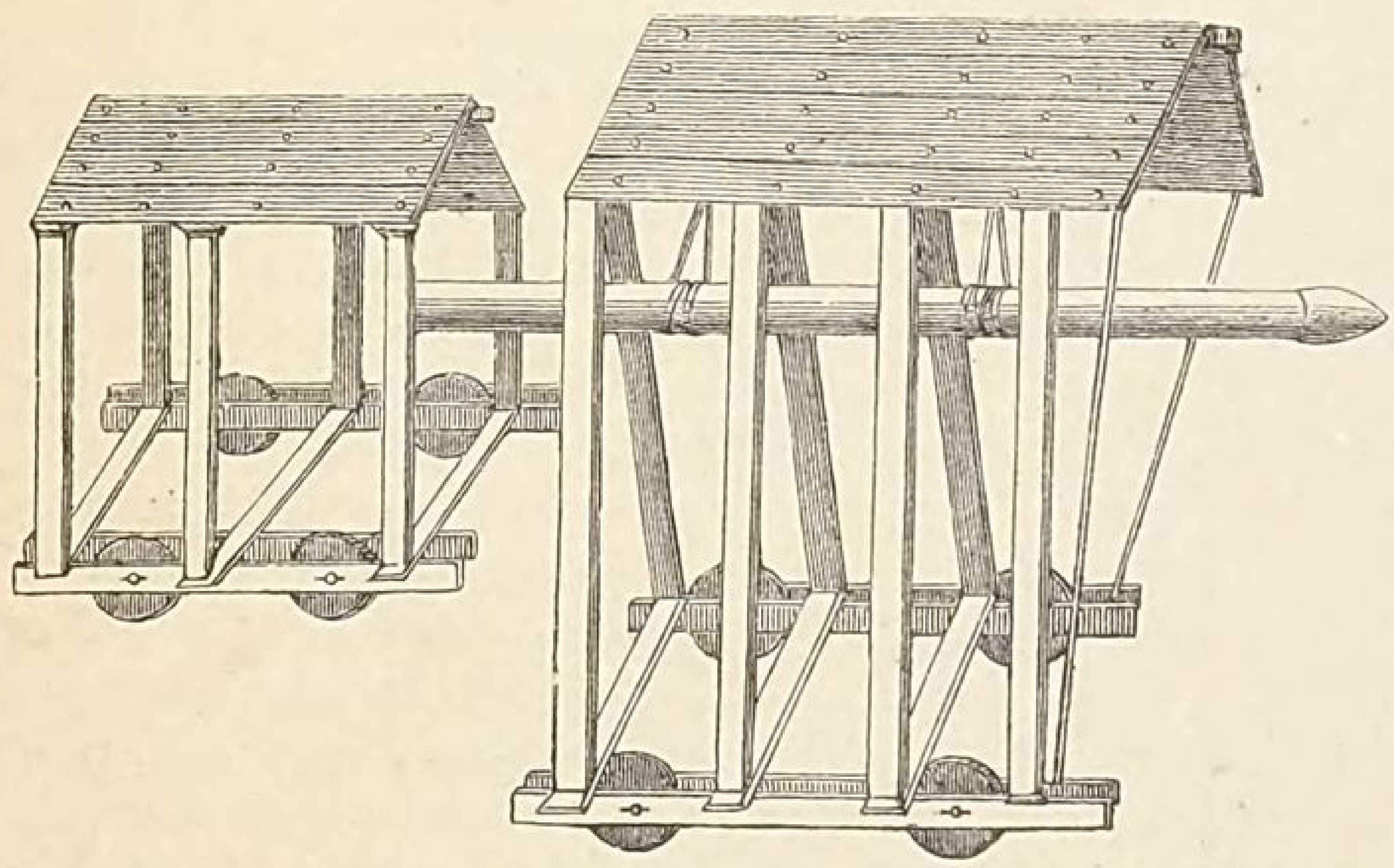
574 Widder auf Rädern.



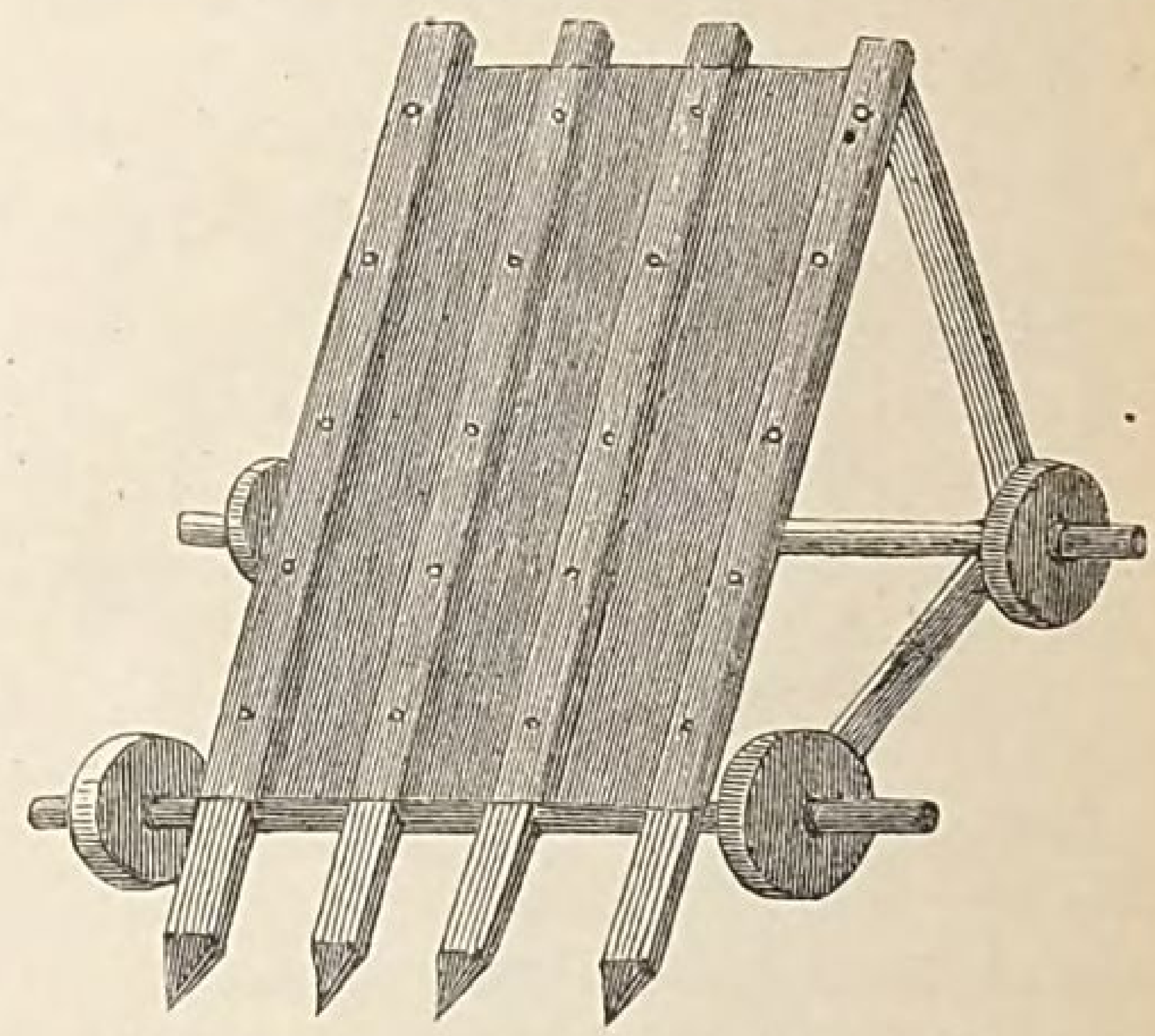
575 Mauerbohrer. (Nach Wescher, Poliorcétique Fig. 53.)

Die Mannschaften, welche diese Breschmaschinen bedienten, bedurften um so mehr der Deckung, als sie in unmittelbarer Nähe der Mauer arbeiten mufsten und allen Geschossen der Verteidiger ausgesetzt waren. Man erbaute zu diesem Zwecke Schutzdächer, unter denen der Widder aufgehängt wurde und die Mannschaft Schutz fand. Der Name dafür ist χελώνη κριοφόρος (Apollod. p. 154 W.; Athen. p. 12 W.), *testudo arietaria* (Vitr. X, 13 [19], 2). Diese Schildkröten erhielten ein Satteldach mit einem recht spitzen Winkel, damit die auf dasselbe geworfenen Gegenstände leicht abfallen konnten. Jedoch sind zwei Formen zu unterscheiden; entweder laufen die beiden Dachseiten unter demselben Winkel bis unten hin, so dafs die Baulichkeit das Ansehen eines Zeltes bekommt (vgl. die Abbildung bei Wescher S. 147 Fig. 50); oder es werden zunächst die Seiten senkrecht in die Höhe geführt und darauf ein Satteldach

gesetzt. Auf der dem Feinde zugekehrten Seite erhalten die Schildkröten ein schräges Vordach, in dem selbstverständlich eine Öffnung für den Widder gelassen ist, der hintere Giebel bleibt dagegen offen. Das Ganze ruht auf Rädern. Vgl. die Abbildungen bei Wescher S. 147 Fig. 49; S. 156 Fig. 56. 57; S. 157 Fig. 58, 59. Die Dimensionen der χελῶναι sind nicht gering. Nach Apollodor (p. 154 W.) hat die zeltartige Schildkröte unten eine Breite von 12 Fuſs und eine Höhe von 24 Fuſs; doch finden sich auch gröſsere Ausmaſse. Athenaeos (p. 21 W.) berichtet von einer Schildkröte des Hegetor von Byzanz, die 63 Fuſs lang, 42 Fuſs breit war, und deren senkrechte Wände eine Höhe von 18 Fuſs hatten, während das schräge Dach 12 Fuſs hoch war. Derselbe Schriftsteller (p. 13 W.) gibt für die gröſste Schildkröte folgende Maſse an: Breite 45 Fuſs, Länge 60 Fuſs, Höhe der senkrechten Wände 19½ Fuſs, Höhe des schrägen



576 Schildkröte für den Widder. (Nach Wescher Fig. 90.)



577 Brechschildkröte. (Nach Wescher Fig. 85.)

Dachs 24 Fuſs. Entschieden war es für die Wirkung des Widders von Bedeutung, daſs er möglichst hoch aufgehängt wurde; bei dem ὑπότροχος κριός konnte die Schildkröte niedriger sein. Auf der beigegebenen Abb. 576 fehlen die Seitenwände. Für diese Schildkröten, sowie für die im folgenden beschriebenen ist noch zu bemerken, daſs sie mit fettem festem Erdboden bedeckt wurden, den man durch breitköpfige Nägel festhielt (Apollod. p. 146 u. 156 W.), und daſs dieselben der leichteren Lenkbarkeit wegen vorn mit einem beliebig stellbaren Rade (πρότροχος Athen. p. 34 W.) versehen wurden.

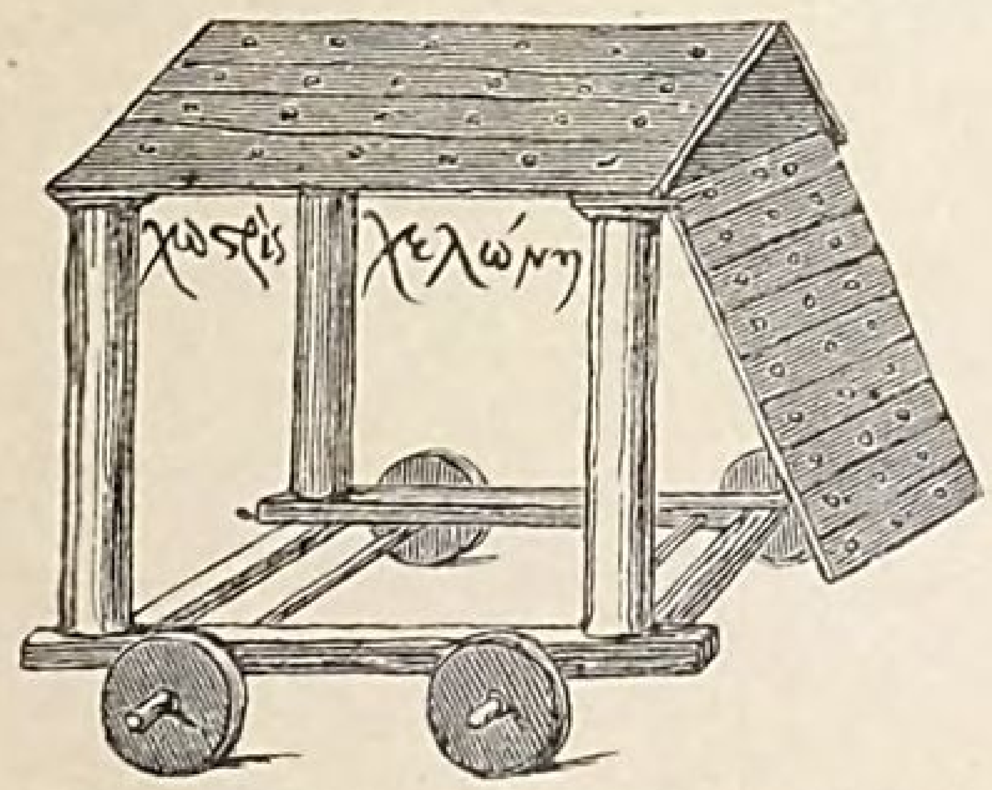
Auch bei der Anlage von Minengängen (ὑπορύγματα, *cuniculi;* Caes. B. G. III, 21; VII, 22; Veg. IV, 24; Vitr. X, 16 [22]) oder beim Durchgraben der Mauer muſsten die Leute gedeckt werden; dazu diente die χελώνη διορυκτίς, *testudo* (Bell. Alex. 1), Brechschildkröte, welche aus einem Pultdach bestand, das auf Rädern ruhte und mit der geraden Wand an die Mauer geschoben wurde. Die Dachfläche war mit Bohlen gedeckt, während die gerade Wand und die Seiten mit nassen Fellen behängt wurden (Aen. 32, 6; Apollod. p. 143 W.; Zeichnungen bei Wescher p. 144 fig. 47; p. 215 fig. 83); diese letzteren fehlen auf der Abb. 577. Zu gleichem Zwecke wird bei den Römern häufig der *musculus* erwähnt (Caes. B. Civ. 3, 80; B. Alex. 1). Caesar (B. Civ. 2, 70) beschreibt einen solchen als eine 60 Fuſs lange, auf Walzen ruhende Laufhalle mit Satteldach aus Bohlen, das auſserdem gegen Feuer mit Ziegeln und Erde, gegen Wasser mit Fellen bedeckt war; diese Halle versah zugleich den Dienst einer *vinea,* worüber unten mehr, und einer Brechschildkröte; sie reichte vom römischen Belagerungsturme bis an die feindliche Mauer.

Ebenso stellte man beim Aufschütten des Dammes, beim Ausfüllen des Grabens und Ebenen des Terrains für die Türme ein Schilddach zum Schutze der Arbeiter auf, die χελώνη χωστρίς, *testudo, quae ad congestionem fossarum comparatur* (Vitr. X, 14 [20], 1), Schüttschildkröte. Vor Einführung des groben Geschützes wird man mit kleinen Hütten aus Rohr (ὀρόφιαι οἰκίαι Aen. 32), die gegen Brandpfeile mit nassen Fellen bekleidet waren, ausgekommen sein und nur, falls die Schilddächer aus der Nähe angegriffen werden konnten, Bohlen und Balken verwandt haben (vgl. Xen. Hell. III, 1, 7, wo Thibron sich einer χελώνη ξυλίνη bedient); aber auch später, als man sie durchweg aus Holz konstruieren muſste, waren sie von geringen Dimensionen, und da sie der Mauer nicht so nahe kamen, als die übrigen Schildkröten, somit nicht in gleichem Maſse beworfen werden konnten, brauchte ihr Dachwinkel nicht so spitz zu sein; die dem Feinde zugekehrte Seite war jedoch stets völlig gedeckt. Unsere Abb. 578 (nach Wescher S. 211 Fig. 81) zeigt ein auf vier Ständern ruhendes Satteldach, dessen vordere Seite mit einer aufschlagbaren thürartigen Klappe versehen ist, während die drei andern Seiten offen sind.

Damit den zur Bedienung der Maschinen bestimmten Mannschaften stets die freie Kommuni-

kation mit denselben gesichert war, wurden hinter den Maschinen **Laufhallen** (στοαί, στοΐδια, Athen. p. 31; Apollod. p. 155; Anon. Byz. p. 228 W.; *vineae*, Caes. B. C. II, 2) aufgestellt, kleine Schildkröten mit Satteldach und offenen Giebeln, während die Seiten wahrscheinlich verkleidet waren. Vegetius (IV, 15) gibt ihnen eine Höhe von 8, eine Breite von 7 und eine Länge von 16 Fufs und läfst die Seiten entgegen den aus den Handschriften bei Wescher S. 156 Fig. 56 und S. 228 Fig. 90 mitgeteilten Abbildungen (vgl. auch die ἀμπελοχελώνη ebdas. S. 211 Fig. 81), welche offene Seiten zeigen, mit Reisig oder mit Fellen verkleiden. Bei ihrer geringen Länge mufsten mehrere hintereinander gestellt werden, um einen längeren gesicherten Gang zu schaffen.

Eine andere Art von Schutzmitteln sind die **Lauben**, ἄμπελοι (Apollod. p. 141; Anon. p. 208 W.), *plutei* (Veg. IV, 15; Fest. p. 231 M.; Ammian. XXI, 12, 6), welche zur Anwendung kamen, wenn Mannschaften zum Sturme oder zur Leiterersteigung vor-

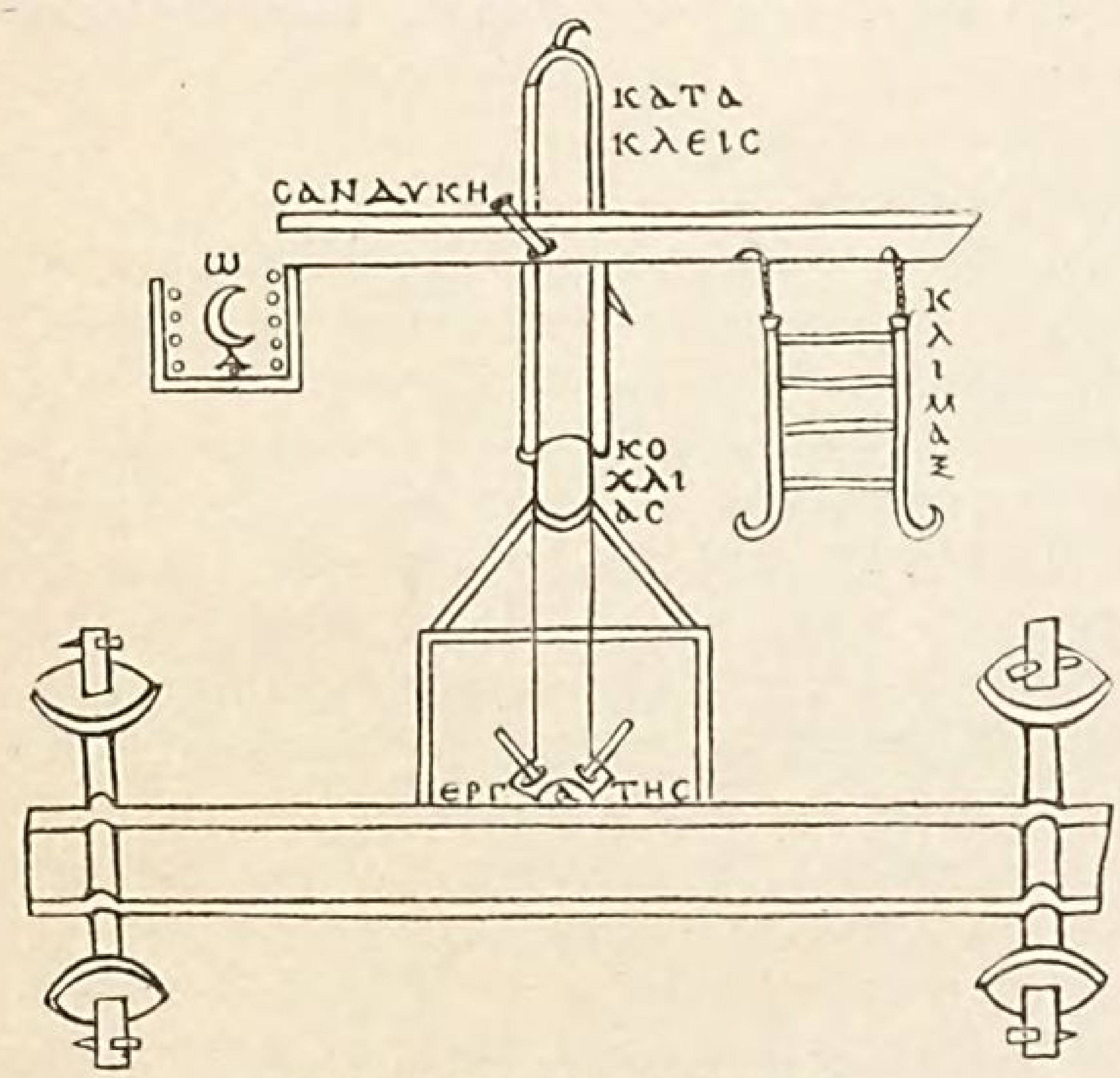


578 Schüttschildkröte. (Zu Seite 540.)

rückten, und getragen oder, wenn sie mit Rädern versehen waren, vorgeschoben wurden. Fünf bis sieben senkrechte Stäbe, von denen die äufseren etwa Mannshöhe hatten, während die mittleren um einige Fufs höher waren, wurden im Grundrifs bogenförmig geordnet, mit Reisig durchflochten und dann an der Vorderseite sowohl, als oben mit ungegerbten Fellen bedeckt.

Eine ausgiebige Verwendung wurde seit der makedonischen Zeit von den **Wandeltürmen**, πύργοι, *turres ambulatoriae* (Vitr. X, 13 [19]; Veg. IV, 17) oder *mobiles* (Liv. XXI, 11), gemacht. Eine Anweisung zum Bau derselben gibt Apollodor (p. 164 W.; vgl. ebdas. p. 167 fig. 67). Die Basis bildete ein auf Rädern ruhender, aus zwei Lang- und zwei Querschwellenpaaren bestehender Rost; in den Zwischenräumen dieser Schwellen errichtete man an den vier Ecken die Schenkel (σκέλη), deren Höhe die des ganzen Bauwerks bestimmten, und zwischen dieselben stellte man die übrigen Ständer (ὀρθοστάται bezw. παραστάται). Um mehrere Stockwerke zu bilden, legte man in passenden Zwischenräumen neue Roste, die der Basis entsprachen. Von Aufsen wurde der Bau mit Brettern, in denen Schiefsscharten (θυρίδες) gelassen waren, verschlagen, und diese Bohlenverkleidung wurde gegen Brandpfeile u. dergl. durch Felle geschützt. Die Römer bedienten sich zu diesem Zwecke der *centones*, gröfserer Säcke oder Kissen aus Leder, welche mit Seetang oder Spreu gefüllt und mit Essig angefeuchtet waren (Vitr. X, 14 [20]). Um an der Aufsenseite zu jedem Punkte des Turmes gelangen zu können, brachte man in der Höhe jedes Stockwerks auch Galerien an. Die Breite des Turmes nahm nach oben zu etwas ab. In den oberen Stockwerken stellte man die Geschütze auf, in den unteren Löschapparate. Die Höhe der Türme war sehr verschieden. Athenaeos (p. 11 W.) gibt dem von ihm als der kleinste bezeichneten eine Höhe von 90 Fufs, während die Seite des Grundquadrats $25\frac{1}{2}$ Fufs mafs und die Verjüngung nach oben ein Fünftel betrug. Dieser Turm hatte zehn Stockwerke, von denen das unterste $11\frac{1}{4}$ Fufs, die folgenden vier je $7\frac{1}{2}$ Fufs und die übrigen je $6\frac{1}{2}$ Fufs hoch waren, der Rest von $16\frac{1}{4}$ Fufs kommt auf die Dicke der Fufsböden und die Erhebung der Basis über die Erde. Der gröfste Turm des Athenaeos hat 180 Fufs Höhe, ein Grundquadrat von $35\frac{1}{4}$ Fufs Seitenlänge, ebenfalls eine Verjüngung um ein Fünftel und 20 Stockwerke. Im allgemeinen mufste sich die Höhe nach der der feindlichen Mauern richten. Unbestimmt ist es, ob die vom Feinde abgekehrte Seite des Turmes stets offen blieb, und ob aufser der Vorderseite auch die übrigen Seiten eine Bohlenverkleidung erhielten, oder ob man sich hier mit Verhängung begnügte. Ebenso fehlen uns Nachrichten über die Art, wie die Türme bewegt wurden; jedenfalls gehörte dazu eine grofse Anzahl von Menschen, denn das Gewicht der Türme mufs sehr bedeutend gewesen sein. Für jenen kleinsten Turm des Athenaeos, der wenigstens 800 Zentner gewogen haben mufs, hat man eine Mannschaft von 60 bis 80 Mann berechnet, und dabei kann die Bewegung nur eine langsam und mit Unterbrechung vorschreitende gewesen sein. Dafs die Wandeltürme im einzelnen abweichend und in verschiedener Form konstruiert wurden, versteht sich bei der Erfindungsgabe der Griechen von selbst, doch können wir darauf nicht eingehen; indessen möge noch hervorgehoben werden, dafs nicht selten in der Höhe des Turmes ein Widder angebracht wurde, um die Zinnen der feindlichen Mauer einzustofsen (Apollod. p. 170 W.; vgl. die Abbildungen ebdas. p. 25 fig. 4; p. 26 fig. 5; p. 171 fig. 70); auch mit einer Fallbrücke wurden die Türme versehen (ebdas. p. 169 fig. 69). Da die Erbauung eines Turmes jedenfalls eine geraume Zeit in Anspruch nahm, so verwandte man auch tragbare Türme (πύργοι φορητοί), welche von Diades erfunden waren (Athen. p. 10 W.). Diese konnten auseinander genommen, dem Heere nachgeführt und im Fall des Gebrauchs rasch zusammengesetzt werden; jedoch mufs ihre Bauart leichter gewesen sein.

Zu den Türmen gehörten die wandelnden Batterien des Demetrios Poliorketes (ἑλεπόλεις). Aus der Beschreibung, welche Diodor (XX, 91) von der vor Rhodos verwandten gibt, erhellt, dafs dieselbe ein gewaltiger Turm war, dessen quadratische Basis eine Seitenlänge von 75 Fufs hatte, der lichte Raum derselben war in Distanzen von $1^1/_2$ Fufs von Balken durchzogen, an denen ein Teil der Bewegungsmannschaft arbeitete. Die Basis ruhte auf acht grofsen Rädern, deren mit Eisen beschlagene Felgen 3 Fufs dick waren; aufserdem ermöglichten Räder mit Drehzapfen (ἀντίστρεπτα) auch die Seitenbewegung. An den vier Ecken der Basis erhoben sich Masten von fast 150 Fufs Höhe, die aber so erheblich gegeneinander geneigt waren, dafs, während die Decke des untersten Geschosses $64^1/_2$ Fufs Seitenlänge hatte, die des obersten — es waren deren im ganzen neun —



579 (Nach Wescher Fig. 19.)

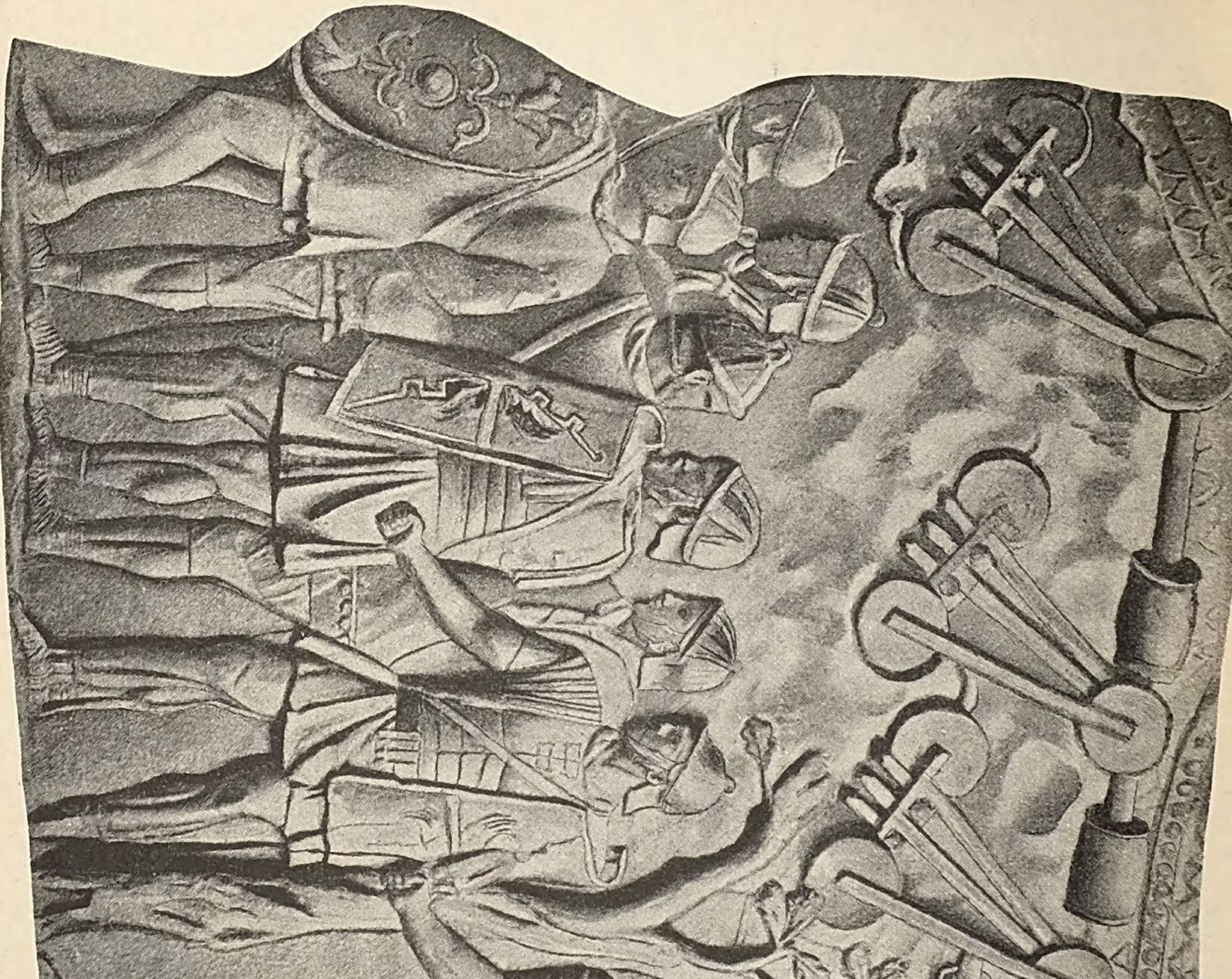
nur $13^1/_2$ Fufs betrug. Die drei dem Feinde ausgesetzten Seiten waren von aufsen zur Sicherung gegen Feuer mit Eisen beschlagen. In der Front hatten alle Stockwerke Schiefsscharten, deren Gröfse im Verhältnis zu den Geschossen stand, die aus ihnen geworfen werden sollten; dieselben waren durch mit Wolle gefüllte Häute geschützt, welche aufgezogen und herabgelassen werden konnten. Jedes Stockwerk hatte zwei Treppen, die eine zum Hinauf-, die andre zum Herabsteigen. Die Angabe, dafs zur Bewegung der ἑλέπολις 3400 Mann erforderlich gewesen seien, beruht entweder auf Mifsverständnis oder ist übertrieben. Die innere Konstruktion dieses, von den älteren Türmen wesentlich durch die starke Verjüngung nach oben unterschiedenen, Bauwerkes ist im übrigen unbekannt; wahrscheinlich nahm die Höhe der Stockwerke nach oben zu ab. Köchly und Rüstow (Gr. Kriegsw. S. 413) haben berechnet, dafs im ganzen 26 Geschütze darin aufgestellt werden konnten, und das Gewicht des Turmes ohne Besatzung und Geschütze auf 5000, mit diesen auf 6000 Zentner angenommen. Nach Athenaeos (V, 206 d) hatte der Abderit Diokleides diese Maschine erbaut, die nicht nur von innen, sondern auch von aufsen und mit Zuhilfenahme mechanischer Kräfte in Bewegung gesetzt werden mufste.

Dafs Fallbrücken mit den Türmen verbunden wurden, ist bereits erwähnt, es gab aber auch Maschinen, welche dazu bestimmt waren, direkt vom Boden aus Soldaten auf die feindliche Mauer zu schaffen. Wir nennen hier die σαμβύκη oder σανδύκη, *sambuca*, welche von Bito (S. 57 f. W.), leider sehr unklar, beschrieben und durch die hier wiederholte Abb. 579 erläutert wird. Auf einer auf Rädern ruhenden Unterlage ist ein Gestell (κιλλίβας) angebracht, an dessen Spitze eine Schraubenmutter befestigt ist; durch diese geht ein langer mit Schraubengewinden versehener Stamm, dessen oberes Ende mit einer doppelten Hülse (κατακλεῖδες) bedeckt ist, welche sich um den oberen Teil der Schraube nach allen Seiten hin leicht bewegen kann. Ziemlich weit nach oben werden durch die Zwischenräume der Hülsen horizontal die beiden Balken gesteckt, welche die Unterlage zu der Fallbrücke bilden, und mit einem starken Bolzen befestigt, um den die σαμβύκη sich leicht in der Vertikalebene bewegen kann. Der hintere Teil derselben ist so stark mit Blei beschwert, dafs dieses die Brücke mit ihrer Täfelung im Gleichgewicht hält; diese selbst ist zur Sicherung der Auftretenden mit einem Geländer versehen, und ihre Fläche wird an dem dem Feinde zugekehrten Ende etwas breiter; etwa 6 Fufs von diesem Ende hängt eine Leiter, an der die Mannschaften auf die Fallbrücke hinaufsteigen können. Davon, dafs es danach erforderlich war, das hintere Ende mit Stricken herunterzuziehen, um das vordere Ende in die Höhe zu bringen, sagt die Beschreibung ihrem Charakter gemäfs nichts. Es erhellt jedoch, dafs durch die Schraube der Mittelpunkt der Fallbrücke je nach der Höhe der feindlichen Mauer beliebig erhöht werden konnte, und dafs durch die beweglichen κατακλεῖδες die Bewegung der Brücke nach verschiedenen Seiten in horizontaler Richtung gesichert war. Eine ähnliche Verwendung der Schraube zeigt die Fig. 106 bei Wescher S. 271. Vermittelst des von Vegetius (IV, 21) beschriebenen Kranes, *tolleno*, konnte man einzelne Leute auf die Mauer heben. Die Sturmleitern, κλίμακες, *scalae*, waren der Festigkeit und des bequemen Transportes wegen nur 12 Fufs lang und wurden nach oben zu etwas schmaler; man pflegte regelmäfsig mehrere solche kleine Leitern aneinander zu setzen und gehörig zu verklammern. Sie wurden aus Ulmen- oder Eschenholz verfertigt. Genaue Vorschriften über ihre Konstruktion gibt Polybios IX, 19; vgl. Apollod. p. 161 und 175 W.; Anonym. p. 232 W. Beispiele von ihrer

Anwendung s. bei Appian. Hisp. 22 und Tac. Hist. III, 27; Abbildungen verschiedener Arten bei Wescher S. 192 Fig. 79; S. 236 Fig. 92; S. 258 Fig. 98; S. 262 Fig. 101; S. 273 Fig. 107. Bei den Römern war endlich noch die Mauersichel, *falx muralis*, üblich, nach Vegetius (IV, 14) eine widderartige Maschine, deren Kopf mit einem gekrümmten Eisen versehen war, und mit der man Steine aus der Mauer zu reifsen suchte. Mit der Hand dagegen scheinen die bei Caesar (B. G. III, 14 und VII, 86) erwähnten Werkzeuge regiert zu sein.

Den Bau eines Belagerungsdammes, *agger*, begann man, je nachdem die Belagerten stärkeres oder schwächeres Geschütz besafsen, in gröfserer oder geringerer Entfernung von der feindlichen Mauer, und führte denselben allmählich näher, bis er die Mauer erreichte; seine oberste Schicht mufste ebenso hoch sein wie die Mauerkrone. Die obere Breite betrug, entsprechend einer Manipelfront, meistens 50 Fufs; damit stimmt, dafs vor Massilia (Caes. B. Civ. II, 2) dem Damm eine *testudo* von 60 Fufs Breite voranging. Die Höhe stieg bis zu 80 Fufs (Caes. l. c. II, 1 und B. G. VII, 24, wo die Breite wahrscheinlich fehlerhaft zu 330 Fufs angegeben wird). Die untere Breite brauchte nicht erheblich zu sein, da viel Holz in dem Damme verbaut wurde. Rüstow (Heerwesen Caesars S. 150) nimmt etwa 60 Fufs an, eine Breite, welche bei einem Erddamme nicht genügt hätte. Die Ebnung des Terrains geschah unter dem Schutze der voraufgehenden *testudines;* den *agger* selbst begleiteten auf beiden Seiten Belagerungstürme, die mit schwerem Geschütz versehen waren, um zunächst während des allmählichen Fortschreitens des Dammes die auf der Stadtmauer befindlichen Verteidiger zu beseitigen und sodann beim Angriff auf die Mauer mitzuwirken; sie waren deshalb auch mit einem Widder und einer Fallbrücke ausgerüstet. Zum Schutze der beim Dammbau beschäftigten Soldaten wurden Frontschirme *(plutei)* aufgestellt, und hinter dem Damm wurde durch Laufhallen, *vineae*, ein Gang gebildet, durch den das Material zum Bau herbeigeschafft wurde. Entsprach der Damm selbst der modernen Approsche, so fehlte es auch nicht an der Parallele. Es wurden nämlich von der Spitze des Dammes aus, entsprechend der Richtung der feindlichen Mauer, nach beiden Seiten hin je eine Reihe von Frontschirmen aufgestellt, die mit Schiefsscharten versehen waren, und hinter denen aus Schützen die Mauerzinnen bestrichen. Zwischen diesen *plutei* fanden auch die beiden Türme als wandelnde Batterieen ihren Platz. Der Zugang zu diesen Parallelen wurde durch je einen aus *vineae* gebildeten Laufgang gesichert. So Rüstow a. a. O. S. 147 ff. Ob die Türme auch auf den Damm gesetzt wurden, ist zweifelhaft. Über die Konstruktion des *agger* haben wir nur wenige Nachrichten. Er mufste viel Holzwerk enthalten, da er angezündet werden konnte (Caes. B. G. VII, 24; B. Civ. II, 14. 15), jedoch wurde nicht nur Strauchwerk, sondern wesentlich Stammholz verwendet (B. Civ. II, 1. 15), und daraus, dafs der Damm von Minengängen aus in Brand gesetzt werden konnte (B. G. VII, 24), ist zu schliefsen, dafs sein Gefüge nicht vollkommen dicht war, sondern Höhlungen, welche einen Luftzug zuliefsen, vielleicht auch förmliche gedeckte Galerieen enthielt. Wenn endlich, wie anzunehmen ist, auch am *agger* die Arbeiter gedeckt sein sollten (Caes. B. Civ. II, 15), so mufste derselbe notwendig etagenweise ausgeführt werden. Vgl. Rüstow Taf. II Fig. 24 und III Fig. 22.

Gegen den *agger* operierten die Belagerten hauptsächlich mit Minengängen *(cuniculi)*, durch die sie denselben zum Einsinken brachten (Caes. B. G. III, 21; VII, 22; Veget. IV, 20), oder sie suchten ihn anzuzünden, was entweder ebenfalls aus Minen heraus (B. G. VII, 24) oder durch Herabwerfen von Fackeln, Pech u. dergl. von den Mauern (ebdas.) oder endlich nachdem ein Ausfall unternommen war (B. G. VII, 25; B. Civ. II, 14), geschehen konnte. Namentlich sind hier die Brandpfeile *(malleoli)* zu erwähnen; nach Ammian (XXIII, 4, 14) war zwischen dem Schafte und der Spitze derselben eine Verkleidung von durchbrochenem Eisen angebracht, welche einem Spinnrocken ähnlich sah, mit vielen feinen Öffnungen versehen war und das Feuer mit dem Brennstoff enthielt. Man schofs die *malleoli* mit einem etwas schlaffen Bogen, da das Feuer bei zu raschem Fluge erlosch (Bell. Al. 14; Veg. IV, 18). Aus Geschützen geworfen wurden die gleichem Zwecke dienenden *falaricae* (App. Illyr. 11; Veg. IV, 18); Handgeschosse jedoch scheinen die bei Livius XXI, 8 erwähnten gewesen zu sein. Über sonstige Verteidigungsmittel haben wir hier noch hinzuzufügen, dafs Livius (XXVIII, 3) eiserne Haken, *forfices*, erwähnt, mit denen bei der Escalade die Heraufsteigenden über die Mauer in die Stadt gezogen wurden; mit ähnlichen, *lupi* genannten Instrumenten suchte man nach Vegetius (IV, 23) den Kopf des Widders zu fassen und abzuwenden. Die Verteidiger hochgelegener Städte suchten den Angreifern dadurch zu schaden, dafs sie schwere Gegenstände von der Höhe herabrollten. Apollodor (p. 139 W.) nennt Baumstämme, grofse runde Steine, belastete Wagen, mit Steinen oder Erde gefüllte Tonnen; ferner gehören hieher Räder, wie sie von Sallust (Hist. III, frgm. 23) bei der Belagerung von Kyzikos erwähnt werden (vgl. Anonym. p. 205 W.). Einige dieser Dinge sind abgebildet bei Wescher S. 210 Fig. 80. Die auf unserer, der Trajanssäule entlehnten, Abb. 580 dargestellten, untereinander verbundenen Fässer sollen nach Fröhner mit Brennmaterial angefüllt sein, sind aber vielmehr zum Herabrollen bestimmt, ebenso wie die merkwürdigen dreiräderigen Maschinen, zu denen

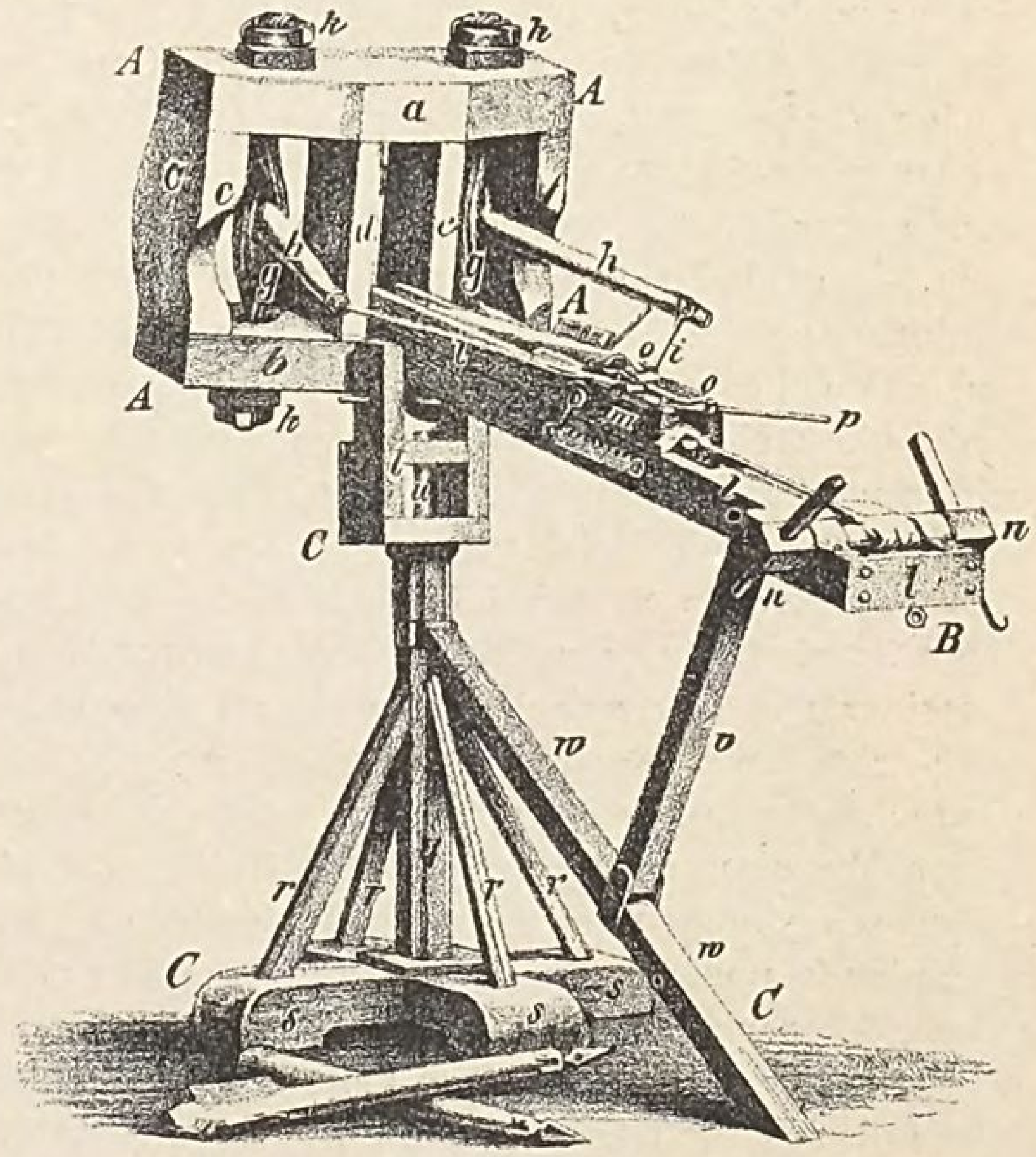


580 Annäherungshindernisse. (Nach Fröhner pl. 148.) Zu Seite 543.

Arrian Anab. I, 1 und Dio Cass. LVI, 14 zu vergleichen sind. Gegen diese Mittel empfiehlt der Anonymus Byz. (p. 205 W.), in mehrfachen Reihen sog. τρίβολοι aufzustellen, d. h. hölzerne Pfähle, von denen auf beiden Seiten nach unten zu unter einem spitzen Winkel je ein kürzerer Pfahl ausläuft, und die demnach, dreifach in der Erde befestigt, einen wirksamen Schutz zu gewähren im stande sind. Von andrer Art sind die von Vegetius (III, 24) als *propugnacula* aus vier Hölzern beschriebenen *tribuli*, welche, wie man sie auch hinwirft, auf drei Hölzern stehen und mit dem vierten in die Luft ragen. Diese gehören, wie die vom Anonymus (p. 211 W.) erwähnten eisernen τρίβολοι, zu den Annäherungshindernissen, welche man vorwiegend im freien Felde anwandte, und zu denen auch die spanischen Reiter, *ericii* (Caes. B. Civ. III, 67; Sall. Hist. III, frgm. 23), die spitzen in die Erde eingelassenen Baumstämme, *cippi*, die Wolfsgruben *(scrobes* oder *lilia)*, welche spitz zulaufen und aus deren Mitte ein spitzer Pfahl hervorragt, endlich die *stimuli*, kleine Pflöcke mit eisernen Haken, zu rechnen sind, welche sämtlich vor Alesia angewandt wurden (Caes. B. G. VII, 73).

Die Erbschaft der Römer trat das Mittelalter an, welches bis zur Erfindung des Schiefspulvers über die vom Altertum überlieferten Angriffs- und Verteidigungsmittel nicht hinausging.

Das schwere Geschütz (τὸ καταπελτικόν, οἱ καταπέλται), zu dessen Beschreibung wir uns jetzt wenden, und hinsichtlich dessen wir ein für allemal auf Köchly und Rüstow, Gesch. d. gr. Kriegsw., S. 378 ff., verweisen, scheint von den Phönikern erfunden zu sein (vgl. Plin. Nat. Hist. VII, 56, 201). Leider ist die Stelle 2. Chron. 26, 15, aus der man geschlossen hat, dafs schon die Hebräer künstliche Geschütze gekannt hätten, recht kurz, der hebräische Text läfst jedoch vermuten, dafs die vom König Urias getroffenen Vorkehrungen bedeutender waren, als man nach der lutherischen Übersetzung anzunehmen geneigt ist. Darauf, dafs die Griechen das Geschütz von den Puniern in Sicilien kennen lernten, deutet die Nachricht des Diodor (XIV, 41 f.), Dionysios habe im Jahre 400 Mechaniker aus seinem Lande, aus Italien und Griechenland, um von ihnen Waffen und Geschosse fabrizieren zu lassen, versammelt, und bei dieser Gelegenheit sei die Katapulte erfunden. Nach Griechenland kam das Geschütz aus Sicilien (Aelian V. H. VI, 12; Plut. Reg. et Imper. Apophth. p. 191 E) um 370, und gelangte in der makedonischen Zeit, namentlich aber unter den Diadochen, zur weiteren Ausbildung. Da Abbildungen von Geschützen aus griechischer Zeit fehlen, die betreffenden Reliefs von der Trajanssäule nichts lehren, und die in Handschriften vorhandenen Darstellungen sehr schwer verständlich sind, so werden wir unsre Beschreibung an die nach Köchlys Angaben konstruierten Modelle anknüpfen, nach welchen die Geschütze erbaut waren, mit denen im Jahre 1865 vor der Heidelberger Philologenversammlung praktische Versuche angestellt wurden. Es möge jedoch zuvor bemerkt werden, dafs die griechischen Geschütze in zwei Klassen zerfielen, die Horizontalgeschütze (εὐθύτονα scil. ὄργανα), mit denen man unter geringem Erhöhungswinkel schofs, und Wurfgeschütze (παλίντονα scil. ὄργανα), mit denen man unter einem Erhöhungswinkel von 45 Grad warf. Die angeführten Namen stammen von der Art der Spannung her und waren lediglich technische Bezeichnungen; im gewöhnlichen Leben nannte man die erste Klasse ὀξυβελεῖς oder καταπέλται *(catapultae)*, weil man nur Pfeile aus ihnen schofs, die zweite



581 Katapulte (Gradspanner).
(Nach Heidelb. Philol.-Vers. 1865 Taf. I, 1 b.)

dagegen λιθοβόλοι, πετροβόλοι *(ballistae)*, weil man meist Steinkugeln, seltener balkenartige Pfeile damit warf. Beide Arten sind künstliche Nachbildungen der Armbrust, bei denen zur Erzeugung der Schleuderkraft an die Stelle der Biegungselastizität des Bogens die Torsionselastizität an sich elastischer Körper tritt.

Was nun zunächst die unter Abb. 581 abgebildete Katapulte anbetrifft, so zerfällt dieselbe in zwei Hauptteile, das Obergestell, welches den Mechanismus zum Fortschleudern der Geschosse enthält, und das Untergestell, welches nur das Schiefsgerüst ist. Das Obergestell zerfällt wiederum in zwei Hauptteile, den Spannkasten *AA* und die Pfeilbahn *BB*. Der Spannkasten (πλινθίον, *capitulum*), zu dem besonders hartes Holz verwandt werden mufste, besteht aus zwei horizontalen Bohlen *ab*, den Kaliberträgern, περίτρητα, *paralleli*, *peritreti*, und vier vertikalen

Ständern *cdef*, von denen die beiden äufseren, *c* und *f*, παραστάται, *parastatae*, die beiden inneren, *d* und *e*, μεσοστάται, *medianae*, heifsen. Dieselben sind so angeordnet, dafs die Innenfläche der Aufsenständer *cf* gegen die Innenfläche der Mittelständer *de* feindwärts etwas zurückweicht, damit die Bogenarme recht weit auseinander schlagen können; aufserdem erhalten die Aufsenständer *cf* an der Innenseite ein zirkelförmiges Lager für die Arme (κοίλη, *curvatura*), und damit sie dadurch nicht geschwächt werden, an der Aufsenseite eine entsprechende Ausbiegung. Auf diese Weise sind im Spannkasten drei Fächer hergestellt, von denen die beiden äufseren die Schleuderkräfte erhalten. Man durchbohrt zu dem Ende die oberen *(a)* und unteren *(b)* Bohlen der beiden äufseren Fächer in der Mitte, und zwar so, dafs der Durchmesser der dadurch entstehenden vier kreisförmigen Löcher (τρήματα, *foramina*) gleich einem Neuntel der Länge des Pfeiles ist, den das Geschütz schiefsen soll. Dieser Durchmesser ist das Kaliber der Waffe, nach dem alle Dimensionen derselben bestimmt werden. In diese Kaliberlöcher werden nun oben und unten die Spannköpfe oder Büchsen (χοινικίδες, *modioli*) *kk* eingelassen, welche bei kleineren Geschützen ganz aus Metall, bei gröfseren aus Holz bestehen und mit Metallreifen umgeben sind. Der dem Kaliberträger zunächst liegende Teil der Spannköpfe ist viereckig, das freie Ende aber rund und mit einer Bohrung versehen, die dem Kaliberloche entspricht. In diese freie Öffnung der Spannköpfe werden nun so, dafs sie den Durchmesser derselben bilden, die eisernen Spannbolzen (ἐπιζυγίδες, *cuneoli ferrei*) eingesetzt und über diese weg durch die Spannköpfe und die Kaliberlöcher die Spannnerven (τόνοι, *funes, funes nervini*) *gg* eingezogen, und zwar in so vielen Windungen, als es der Durchmesser des Kaliberloches zuläfst. Die Spannnerven sind starke Taue aus Tiersehnen oder aus langen ölreichen Frauenhaaren (vgl. App. Pun. 93 und Caes. B. Civ. III, 9). Zum Einspannen, einem sehr schwierigen Geschäfte, bediente man sich eines besondern Instrumentes, der Spannleiter (ἐντόνιον). Nachdem nun die Spannnerven *gg* durch die Drehung der Spannköpfe *kk* ihre volle Elastizität erhalten haben, werden die Bogenarme *hh* (ἀγκῶνες) von der vorderen, dem Feinde zugekehrten Seite her mit dem dünneren Ende durch die Spannnerven hindurchgezwängt, bis das dickere Ende (πτέρνα) am Mittelständer *(de)* anliegt. Die bei den Euthytona cylindrisch geflochtene Bogensehne (τοξῖτις) *i* wird zwischen den beiden dünneren Enden der Bogenarme eingespannt.

Das mittlere Loch des Spannkastens ist bestimmt, die Pfeilbahn aufzunehmen, welche aus der Läuferbahn oder Pfeife (σύριγξ), *l*, und dem Läufer (διώστρα), *m*, besteht. Die Pfeife ist ein Langholz, welches nahe dem vorderen Ende ein Zapfenloch hat, vermittelst dessen es auf einen im unteren Kaliberträger des Mittelfachs befindlichen Zapfen aufgesetzt wird, also fest mit dem Spannkasten verbunden ist; an ihrem hinteren Ende befindet sich eine Haspel mit Handspeichen (ὀνίσκος, *sucula*) *nn*; auf ihrer oberen Fläche hat sie eine schwalbenschwanzförmige Rinne, in welche die entsprechend gestaltete untere Fläche des Läufers so hineinpafst, dafs dieser leicht vor- und rückwärts bewegt werden kann. Die obere Fläche des Läufers hat auf ihrer ganzen Länge eine runde Aushöhlung, welche zur Aufnahme des Geschosses dient, und am hinteren Teile dieser Rinne befindet sich das Schlofs (χελώνιον) *o*. Dieses besteht aus dem um einen horizontalen Bolzen beweglichen Drücker (χείρ, *epitoxis*), dessen vorderes Ende in zwei gekrümmte Zinken ausläuft, mit denen die Bogensehne gefafst und gehalten werden kann, während das hintere Ende gerade und nicht gespalten ist. Da nun demnach der hinter dem Bolzen befindliche Teil des Schlosses schwerer ist als der vordere, so steht dieser naturgemäfs etwas in die Höhe, während jener auf der Pfeife aufliegt. Um dies zu verhindern und den vorderen Teil zu heben und in den Stand zu setzen, die Bogensehne zu halten, schiebt man unter den hinteren Teil den hebelförmigen Abzug (σχαστηρία, *manucla*) *p*, der sich um eine senkrechte Axe (περόνη) dreht. Beim Abschiefsen mufs dementsprechend der Abzug unter dem hinteren Ende des Drückers herausgedreht werden.

Das Untergestell (βάσις) *C* der Katapulte besteht aus einer Säule (ὀρθοστάτης, *columella*) *q*, welche durch mehrere Streben *(r)* mit dem Fufse *(s)* fest verbunden ist; dieselbe ist oben mit einem senkrechten Zapfen *(u)* versehen, welcher durch die beiden horizontalen Wände eines Tragkissens *(t)* geht, und zwar so, dafs das Tragkissen um denselben in der Horizontalebene gedreht werden kann. Die beiden senkrechten Wände dieses Tragkissens sind mit einem Bolzen durchbohrt, der zugleich durch einen kleinen Ansatz an der unteren Fläche der Pfeife geht, und um den sich der Spannkasten und die Pfeife in der Vertikalebene drehen können. Die Pfeife ruht mit ihrem hinteren Ende vermittelst einer Stütze *v* (ἀναπαυστηρία) auf der Strebe *w* (ἀντερειδίς). Die Stütze *v* kann auf der letzteren vermittelst eines Beschlages leicht auf und ab bewegt werden, die Strebe *w* selbst ist mittels eines Ringes, mit dem sie an der Säule *q* befestigt ist, leicht nach rechts und links zu drehen. Durch diese Vorkehrung ist das Geschütz sowohl in die Höhe, als nach der Seite hin mit Leichtigkeit zu richten.

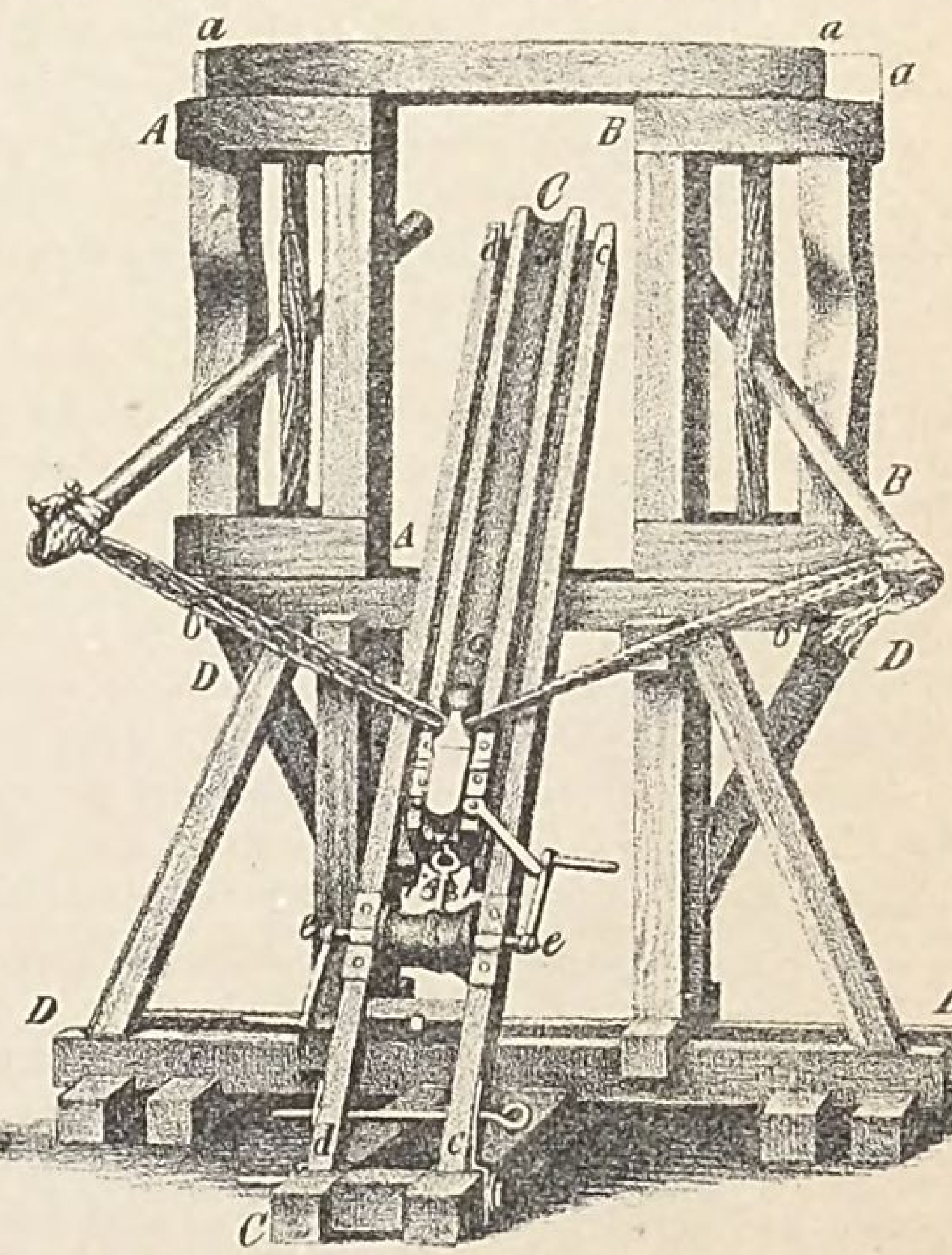
Will man schiefsen, so hat man zunächst über die Rinne des Läufers Richtung zu nehmen, wobei man eventuell eine Elevation von 7 bis 8 Grad vornehmen kann, sodann schiebt man den Läufer so

weit vor, dafs die nicht gespannte Sehne unter den Drücker gelegt wird, stellt diesen durch Unterschieben des Abzugshebels fest und zieht nun den Läufer, an dessen hinterem Ende ein Ring angebracht ist, vermittelst einer in diesem befestigten Schnur durch den Haspel soweit zurück, dafs die Bogensehne vollständig angespannt ist und die dünnen Enden der Bogenarme von den Trägern möglichst weit entfernt sind. Um zu verhindern, dafs der Läufer sich freiwillig vorwärts bewegt, sind an beiden Seiten der Pfeife Zahnstangen befestigt, in welche am Läufer sitzende Sperrklinken (κατακλεῖδες) eingreifen. Nachdem man darauf den Haspel festgestellt hat, legt man den Pfeil zwischen die Klauen des Drückers und zieht den Abzugshebel unter dem hinteren Teile desselben weg, so dafs der vordere Teil sich hebt und die Sehne nun den Pfeil abschnellt. Die der Sehne mitgeteilte Schleuderkraft wirkt dabei so lange, bis die Bogenarme an den Trägern wieder anstehen. Zum neuen Schufs hat man dann den Haspel zu lösen und den Läufer wieder vorzuschieben.

Die auf unserer Abbildung dargestellte und im Vorstehenden beschriebene Katapulte ist das kleinere Geschütz, welches als Feldgeschütz verwandt wurde; es gab auch gröfsere Katapulten, deren Gestell zwei Stützen hatte, von denen die eine den Spannkasten, die andre das hintere Ende der Pfeife trug. Ihre Behandlung, namentlich das Richten, ist daher etwas umständlicher. Wir verweisen hinsichtlich derselben auf Köchly und Rüstow, Gr. Kriegsw. S. 386 f. und die Verhandl. d. Heidelb. Philol.-Vers. S. 226.

Man unterschied die Euthytona nach der Länge des Pfeiles, den sie schossen; die gebräuchlichsten waren die dreispithamige (τρισπίθαμος), die zweiellige (δίπηχυ), die fünfspithamige (πεντεσπίθαμος) und die dreiellige (τρίπηχυ), welche, da die σπιθαμή gleich 12 δάκτυλοι oder fast 9 Zoll rheinl., und die Elle gleich 24 δάκτυλοι ist, Pfeile von 36, 48, 60 und 72 Daktylen oder etwa 27, 36, 45 und 54 Zoll Länge schossen. Zu ihrer Aufstellung gebrauchten die Katapulten wenigstens einen Raum von 13 Kalibern in der Breite, 18 Kalibern in der Höhe und 20 Kalibern in der Tiefe und erforderten eine Bedienung, die kleinsten von zwei, die gröfsten von fünf Mann. Bei den gröfseren Geschützen wandte man künstliche Spannmechanismen an. Die gewöhnliche Schufsweite der Euthytona darf man auf 1200 Fufs ansetzen. Die Anfangsgeschwindigkeit dürfte 600 Fufs betragen haben, und auf 1000 Fufs konnte der Pfeil einer dreispithamigen Katapulte noch etwa $1^1/_2$ bis 2 Zoll in eine Holzwand eindringen.

Die Wurfgeschütze (παλίντονα), s. Abb. 582, unterscheiden sich von den Euthytona wesentlich nur durch eine verschiedene Anordnung der Schleuderkräfte. Zunächst hatte diese Art von Geschützen für jeden Spannnerven einen besonderen Spannkasten (ἐνατόνιον, ἡμιτόνιον), *AA* und *BB*; diese wurden zum Gebrauche durch zwei Paare paralleler Riegel (κανόνες), zwei obere, *aa*, und zwei untere, *bb*, zu einem Ganzen verbunden, jedoch so, dafs zwischen ihnen hinreichender Raum für die Läuferbahn frei blieb. Die Entfernung zwischen den äufseren Flächen der beiden Aufsenständer mufste neun Kaliber betragen. Die Bogenarme, deren Länge sechs Kaliber betrug, wurden in die Spannnerven in der Art eingezwängt, dafs sie im Zustande der Ruhe, d. h. wenn das dem Feinde zugekehrte Ende am inneren ἀντιστάτης, das andre Ende am äufseren Ständer anlag, mit dem Spannnerven in der Vertikalebene einen Winkel von 60, mit dem Horizonte einen Winkel



582 Balliste (Winkelspanner).
(Nach Heidelb. Philol.-Vers. 1865 Taf. II, 1b.)

von 30 Grad bildeten. Von dieser Spannung stammt im Gegensatz zu den εὐθύτονα (Gradspanner) der Name παλίντονα (Winkelspanner). Die Bogensehne war, da man aus den Ballisten hauptsächlich Kugeln warf, in der Form eines breiten Gürtels geflochten.

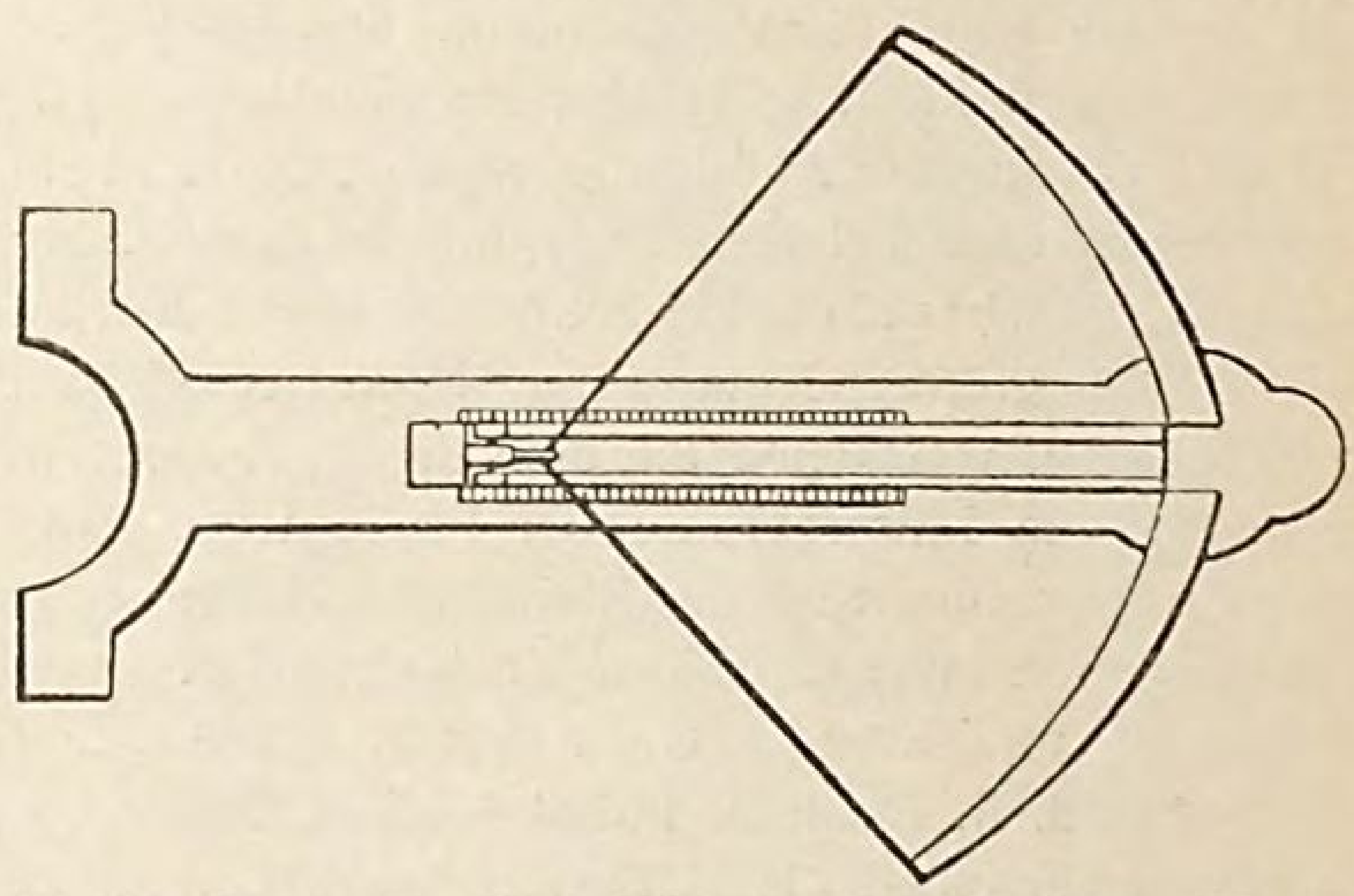
Da aus den Palintona unter einem Winkel von 45 Grad geworfen werden sollte, so durfte man die Läuferbahn nicht auf ein besonderes Gestell basieren, weil man dadurch genötigt gewesen wäre, das Vordergestell und den Spannkasten über die Mafsen zu erhöhen; man stützte daher die Läuferbahn direkt auf den Boden oder auf das Fufsgestell. Die Läuferbahn *CC* hatte ihrem Namen κλιμακίς, *climacis* entsprechend die Gestalt einer Leiter, deren Leiterbäume *cd* (σκέλη) durch eine Anzahl Sprossen (διαπήγματα) verbunden waren; da diese indessen keine Bahn für den Läufer bilden konnten, so nagelte man an beiden

σκέλη entlang schmale Hölzer (πτερύγια, Federchen) *ff*, welche die bei der Katapulte übliche Nute ersetzten. Der Läufer *gg* erhielt eine dem Durchmesser des Geschosses entsprechende Breite und Aushöhlung. Das Schlofs entsprach dem der Euthytona, jedoch hatte es an der Stelle des gabelförmigen Endes nur eine einzige Klaue, welche in einen in die Sehne eingeflochtenen Ring eingriff. Am unteren Ende der Leiter befand sich auch hier ein Haspel, *ee*, doch mufsten auch Spannmaschinen angewandt werden. Die Anordnung des Gestells bedarf einer Erläuterung nicht. Es versteht sich, dafs alle Ausmafse bei den Ballisten weit stärker waren als bei den Katapulten. Zur Bedienung gehörten mindestens 6 Mann.

Da die Palintona auch balkenartige Pfeile schossen, so hätte man sie recht wohl, wie die Euthytona, nach der Länge der Pfeile bezeichnen können; da man aber meistens Steinkugeln aus ihnen warf, so benannte man sie nach dem Gewichte dieser. Man hatte demnach Geschütze von 10, 15, 20, 30, 50 Minen, 1, 2½, 3 Talenten (10 Minen = 9 Pfund). Nach diesem Gewichte berechnete man das Kaliber auf Grund einer bestimmten Formel; danach hatte die Balliste von 10 Minen ein Kaliber von 11 Daktylen (= 8,14 rh. Zoll), die eintalentige ein solches von 21 Daktylen (= 14,8 rh. Zoll) u. s. f. Zur Aufstellung bedurfte ein Palintonon den Raum von 20 Kalibern in der Tiefe, 13 Kalibern in der Breite und 17 Kalibern in der Höhe; also das eintalentige bezw. etwa 24, 16 und 21 Fufs. Somit waren die gröfseren Wurfgeschütze förmliche Gebäude, und werden deshalb nur selten angewandt worden sein. Die gröfste Wurfweite betrug 1000 Schritt; mit dem eintalentigen Palintonon stellte man sich, um Mauerzinnen zu zerstören, in einer Entfernung von 400 bis 600 Fufs auf; bei dieser Distanz würde die Kugel der dreifsigminigen Balliste Holzdecken von 5 Zoll, die etwa 12 Fufs freilagen, durchschlagen haben. Beispiele von der Wirkung einer Balliste s. B. Hisp. 13 und Jos. B. Jud. III, 7, 23. Die Treffsicherheit war nicht gering, wie aus Polyb. VIII, 7; Caes. B. G. VII, 25 und B. Afr. 29 erhellt.

Es versteht sich von selbst, dafs die Geschütze sich erst allmählich entwickelten und die Mafsverhältnisse zu Anfang nicht rationell bestimmt, sondern auf empirischem Wege gefunden waren. Erst die alexandrinischen Gelehrten gaben der Geschützmacherkunst die wissenschaftliche Grundlage; jedoch sind ihre Schriften vielfach mifsverstanden worden, bis es den Bemühungen Köchlys und Rüstows gelungen ist, das Verständnis derselben zu erschliefsen und über diesen schwierigen Gegenstand Licht zu verbreiten.

Nahmen die Geschütze auch einen wesentlichen Platz in der griechischen Kriegführung ein, so verhehlten sich doch schon die Alten die Mängel derselben nicht. Philon hebt deren manche hervor, so das häufige Zerbrechen der Kaliberträger beim Einspannen der Spannnerven, die Schwierigkeit des Einspannens, die schädliche Wirkung der Spannbolzen auf die Spannnerven, das Nachlassen der Kraft derselben und die Schwierigkeit des Nachspannens, das der Bequemlichkeit wegen und um ganz neues Einspannen der Nerven zu vermeiden, meist durch Drehen der Spannköpfe um die Axe der Kaliberlöcher bewirkt wurde, aber nur für den Augenblick half und auf die Dauer die Elastizität der Spannnerven vernichtete. Um diese Nachteile zu beseitigen, erfand Philon eine veränderte Konstruktion, bei der die Kaliberträger fortfielen und an ihre Stelle hölzerne Spannbolzen traten, um welche die Nerven aus freier Hand gelegt und dann durch oben und unten eingetriebene Keile gespannt wurden; indessen ist dieser Keilspanner doch nicht zu weiterer Verbreitung gelangt. Ktesibios konstruierte ein Geschütz,



583 Bauchspanner. (Nach Rüstow, Griech. Kriegsw. Fig. 124).

bei dem er die Spannnerven ganz beseitigte und an deren Stelle Metallfedern setzte, das χαλκέντονον; auch wandte er bei seinem sog. Luftspanner (ἀερότονον) komprimierte Luft an, und zwar so, dafs die Bogenarme eines Palintonon durch die Elastizität komprimierter Luft, welche in ehernen Trommeln eingeschlossen war, bewegt wurden. Diese Trommeln standen an der Stelle der Spannnerven in den Kammern. Dionysios von Alexandria erbaute den Rhodiern ein Schnellgeschütz (πολυβόλος καταπέλτης), welches stets mit mehreren Pfeilen zugleich geladen wurde und diese nach einander abschofs.

Schliefslich ist von griechischen Geschützen noch der Bauchspanner (γαστραφέτης) zu erwähnen, der zwischen dem groben Geschütz und dem einfachen Bogen in der Mitte steht und mit der Armbrust zu vergleichen ist. Die Schleuderkraft beruht hier auf der Elastizität der Bogenarme (Abb. 583). Der Läufer dieser Waffe gleicht dem der Euthytona, die Läuferbahn hat jedoch keinen Haspel, sondern zum Feststellen des Läufers ist auf jeder Langseite der Bahn eine gezahnte Stange (κανόνιον ὀδοντωμένον) mit nach oben gerichteten Zähnen angebracht

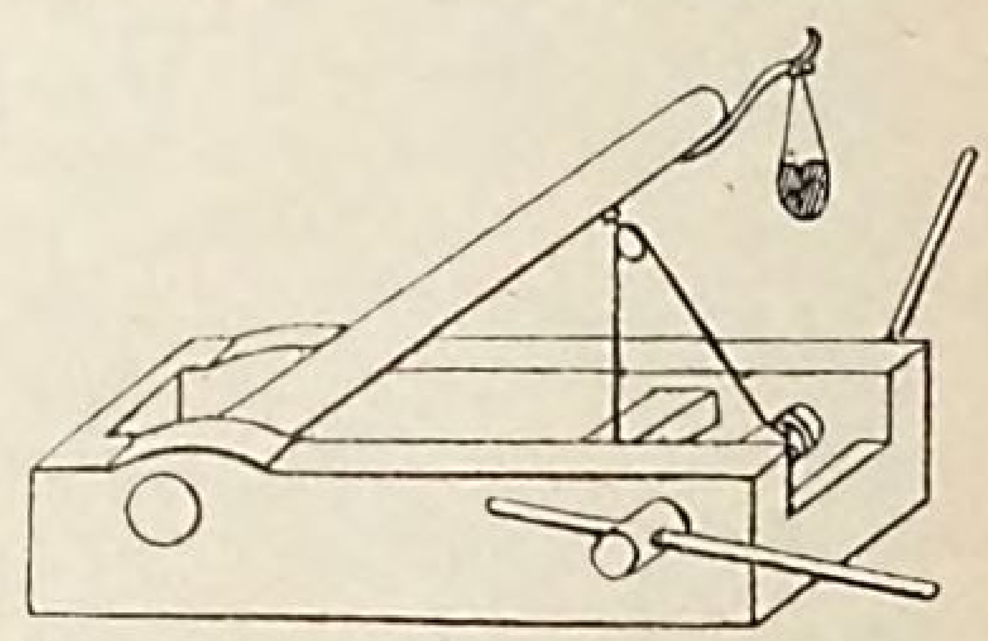


584 Geschützkarren zum Angriff fahrend. (Nach Fröhner pl. 66.) Zu Seite 550.

in die eine am Läufer befindliche Sperrklinke (κατακλείς) eingreift. Die Läuferbahn ruht auf einem starken Spannholze mit Handgriffen. Will man spannen, so schiebt man den Läufer vor und bringt die Sehnen im Zustande der Ruhe unter den Drücker des Schlosses; sodann stemmt man das vordere Ende des Läufers gegen eine Wand, sich selbst aber mit dem Bauche in die Höhlung des hinteren Endes und faſst die Griffe mit den Händen. Durch Zurückweichen des Läufers wird nun die Sehne gespannt, und ist die hinreichende Spannung erreicht, so wird der Läufer durch Einstellen der Sperrklinke festgestellt, der Pfeil aufgelegt, gezielt und abgedrückt. Diese Waffe wurde in derselben Weise benutzt, wie die späteren Wallbüchsen; jedoch kamen auch gröſsere Geschütze dieser Art vor, welche dann durch einen Haspel gespannt wurden.

Während man anfangs das Geschütz nur im Festungskriege verwandte, hört man seit Alexander d. Gr. auch davon, daſs es im Felde, aber nur in vorbereiteten Positionen, gebraucht wurde. In rangierter Feldschlacht benutzte es zuerst Machanidas in der Schlacht bei Mantineia 207 v. Chr. (Polyb. XI, 11 ff.). Vom Manövrieren griechischer Artillerie findet sich keine Spur. Die Anzahl der groben Geschütze, welche bei Belagerungen und Verteidigungen in Aktion traten, war sehr groſs. Neu-Karthago hatte 476 (Liv. XXVI, 47), Karthago gegen 2000 (App. Pun. 80), Jerusalem 340 (Jos. B. Jud. V, 9, 2) Geschütze; auch kleine Städte, wie Corfinium (Caes. B. Civ. I, 17), Ategua (B. Hisp. 19) und Leptis (B. Afr. 29) waren damit wohl versehen. In der That bedurften die Alten einer starken Geschützreserve, da die Geschütze einerseits ihrer groſsen Dimensionen wegen leicht demontiert werden konnten, anderseits bei der raschen Abnutzung der Spannnerven schnell unbrauchbar wurden und neu bespannt werden muſsten. Die Palintona waren indessen stets in geringerer Anzahl vertreten als die Euthytona, da die ersteren sehr kostbar und schwer zu bewegen waren (vgl. Liv. XXVI, 47).

Daſs die Römer ihr Geschütz von den Griechen entlehnten, unterliegt keinem Zweifel (Athen. VI, 273e); der Zeitpunkt, wann dies geschehen, läſst sich nicht genau bestimmen. Indessen blieben die Griechen in der Konstruktion der Geschütze den Römern noch lange überlegen, so daſs Caesar vor Massilia den weittragenden Geschützen dieser Stadt nichts ähnliches entgegenzustellen hatte (Caes. B. Civ. II, 2). Auch scheinen die Römer diesen Zweig des Kriegswesens nicht selbständig gefördert zu haben. Ihr *scorpio* (Caes. B. G. VII, 25; Vitr. X, 10 [15], 1) ist lediglich die Katapulte: das Palintonon nannten sie *ballista* (Liv. XXVI, 47); die *arcuballista* (Veg. II, 15; IV, 22) scheint mit dem γαστραφέτης identisch gewesen zu sein. Unter dem Namen *carroballista* (Veg. II, 25) kommen fahrbare Geschütze vor, welche mit Maultieren bespannt waren und elf Mann zur Bedienung hatten. Wahrscheinlich haben wir dies Geschütz auf unsrer, der Trajanssäule entnommenen Abb. 584 zu erkennen. Zwar ist diese Darstellung, wie ähnliche auf derselben Säule, sehr klein, und der Künstler scheint mehr angedeutet als ausgeführt zu haben, indessen glauben wir doch entschieden, daſs hier ein Euthytonon hat dargestellt werden sollen, während Köchly (Verhandl. d. Heidelb. Philol.-Vers. S. 227 Anm.) der Ansicht ist, daſs die Abbildung einer Balliste vorliege. In der Zeit nach Konstantin werden Katapulten nicht mehr erwähnt, an deren Stelle ein *ballista* genanntes Geschütz getreten zu sein scheint (Ammian. Marc. XXIII, 4, 1; Veg. IV, 22), dessen Beschreibungen sehr unklar sind. Köchly und Rüstow (Griech. Kriegsschriftsteller I, 415) erkennen darin eine neue Erfindung und halten dasselbe für eine groſse Armbrust mit elastischem Metallbogen; Marquardt (Röm. Staatsverw. II, 506) sieht es dagegen für im wesentlichen identisch mit



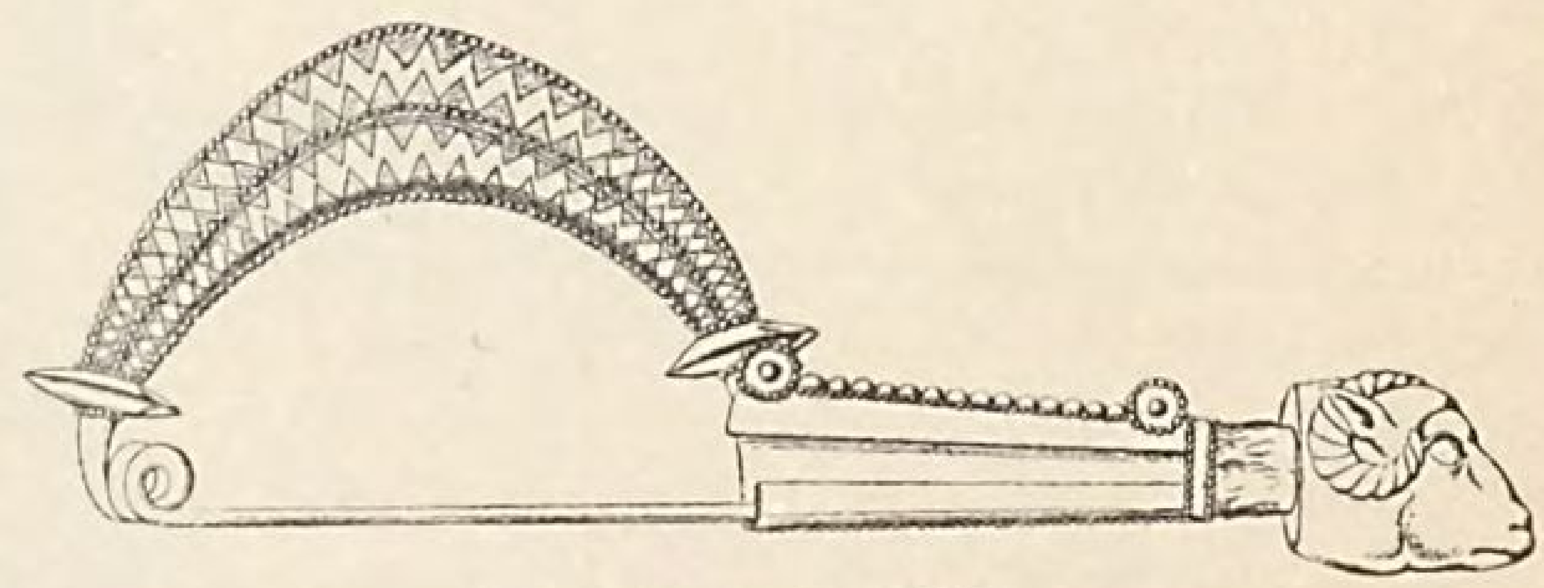
585 Waldesel oder Skorpion. (Nach Marquardt a. a. O.)

der alten Katapulte an, da Vegetius ausdrücklich von der Anwendung von Spannnerven und zwei Bogenarmen spricht. Eine eigentümliche Konstruktion der späteren Zeit ist dagegen der *onager* (Abb. 585). Denselben beschreibt Ammian. XXIII, 4, 4. Er unterscheidet sich von den übrigen Geschützen vor allem dadurch, daſs der Spannkasten, welcher bei jenen aufrecht steht, bei diesem liegt, und der Spannnerv zwischen den beiden Kaliberträgern eine horizontale Lage hat; dementsprechend ist der in den Spannnerven gesteckte hölzerne Arm, an dessen oberem Ende eine Schleuder befestigt ist, im Stande der Ruhe vertikal aufgerichtet. Dieser Arm wird vermittelst eines Haspels zurückgedreht, bis er fast horizontal liegt; dann wird der Haken, an welchem der Arm zurückgezogen wird, durch einen Schlag ausgelöst, worauf der Arm emporschnellt und den in die Schleuder gelegten Stein fortschleudert, sobald er an eine vor dem Geschütz angebrachte, mit elastischen Matten bekleidete Vorrichtung angeschlagen ist. Den Namen *onager* (Waldesel) leitete Ammian daher, daſs die wilden Esel ihren Verfolgern hintenausschlagend Steine an den Kopf schleudern; die für dieses Geschütz ebenfalls vorkommende Bezeichnung *scorpio* stammt von dem aufgerichteten Arme,

den man als Stachel ansah. In der Kaiserzeit hatten sowohl die Legionen (Tac. Ann. I, 56; II, 20; 81; XIII, 39; XV, 9; Hist. III, 20; 23; 29; IV, 23) als die Prätorianerkohorten (Tac. Ann. XII, 56) ihre eignen Geschütze — eine Einrichtung, welche vielleicht schon Caesar getroffen hatte; bei Vegetius hat jede Centurie der Legion eine *carroballista* und jede Kohorte einen *onager*.

Litteratur: Rüstow und Köchly, Geschichte des griechischen Kriegswesens. Aarau 1852. — Derselben Griechische Kriegsschriftsteller Bd. I. Leipzig 1853 (enthaltend: Aeneas Περὶ τοῦ πῶς δεῖ πολιορκουμένους ἀντέχειν; Heron Βελοποιικά; Philon lib. IV Περὶ βελοποιικῶν). — Rüstow, Heerwesen und Kriegführung Caesars. Nordhausen 1862. — Wescher, Poliorcétique des Grecs. Paris 1867 (enthaltend: Athenaeus Περὶ μηχανημάτων; Biton, Κατασκευαὶ πολεμικῶν ὀργάνων καὶ καταπαλτικῶν; Heron, Βελοποιικά und χειροβαλλίστρας κατασκευὴ καὶ συμμετρία; Apollodorus Πολιορκητικά; Anonymus s. Heron Byz., Πολιορκητικά). — Herbst, Über Festungen und Festungskrieg der Griechen von den ältesten Zeiten bis zur Schlacht bei Chaeronea. Stettin 1872. — Marquardt, Römische Staatsverwaltung Bd. II. Leipzig 1876. — Jähns, Handbuch einer Geschichte des Kriegswesens von der Urzeit bis zur Renaissance. Leipzig 1880. — Schambach, Einige Bemerkungen über die Geschützverwendung bei den Römern, besonders zur Zeit Caesars. Altenburg 1883. [M]

Fibeln. Zum Befestigen und Zusammennesteln der Kleider bedienten sich die Alten nicht, wie wir, angenähter Knöpfe, sondern man nahm dazu entweder Doppelknöpfe oder noch häufiger Spangen (περόνη, *fibula*), bei welchen, ähnlich wie bei unsern Broschen, eine scharfe Spitze in ein am Rande der Agraffe befestigtes Häkchen oder in eine Röhre eingriff. In der Homerischen Zeit wurde von derartigen Agraffen namentlich seitens der Frauen ein ziemlich umfassender Gebrauch gemacht, indem der lange Schlitz des damals üblichen Frauengewands mit lauter solchen Nadeln geschlossen wurde. In der spätern Tracht dient die *fibula* vornehmlich zum Zusammenhalten der Kleiderzipfel auf Brust und Schultern; mehr oder weniger verzierte Exemplare von Fibeln aus Bronze, Silber und Gold haben sich in beträchtlicher Zahl in Italien wie in keltischen Gegenden erhalten, da der Gebrauch dieser Fibeln noch bis lange ins Mittelalter hinein fortbestand. Die Form derselben ist aufserordentlich mannigfaltig; und wenn auch das Prinzip, dafs die Nadel in ein Häkchen oder Röhrchen eingreift und nicht frei liegt, allen gemeinschaftlich ist, so ist doch die Art, wie dasselbe zur Ausführung gebracht ist, ebenso verschiedenartig, wie die künstlerische Ausstattung der Nadel selbst. Am häufigsten vertreten ist die scheibenförmige Gestalt, welche unsrer Brosche am nächsten kommt, und die bügelförmige, bei der eine halbkreisförmige Ausbiegung das Zusammenfassen von Kleiderfalten erleichtert. Die hier abgebildeten Proben sind goldne Fibeln aus dem Mus. nazionale in Neapel, Abb. 586 und 587 (nach Mus. Borbon. XVI, 13); Abb. 586 hat bügelförmige Gestalt, der untere Teil, an welchem sich das Röhrchen für die Nadel befindet, ist am Ende durch einen Widderkopf verziert. Abb. 587 zeigt eine Sphinx und einen ruhenden Löwen als Verzierungen des Oberteils der Spange; das Häkchen, in welchem die Nadel aufgenommen wird, ist hier wohl nur abgebrochen, war aber ursprünglich jedenfalls vorhanden. Die Nadel selbst ist hier, wie fast bei allen Fibeln, durch Elastizität beweglich, nicht in Scharnieren, die wir vorziehen. Über Homerische Fibeln mit Rücksicht auf etruskische Funde vgl. Helbig, Das Homerische Zeitalter



586 Sicherheitsnadel.



587 Spange.

S. 188 ff.; über römische und keltische s. Dütschke, Jahrb. d. Vereins von Altertumsforschern im Rheinlande LXIV, 80 ff. [Bl]

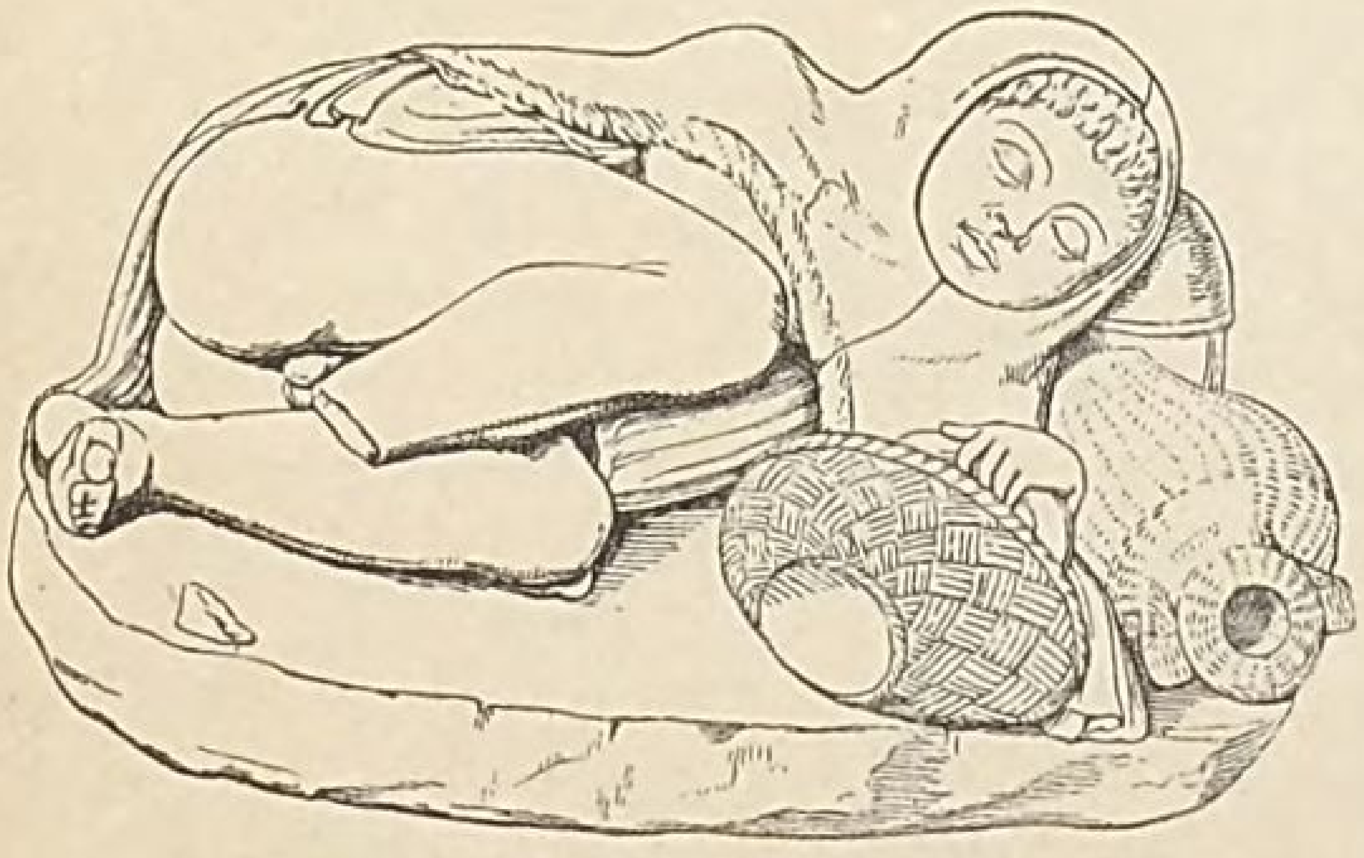
Filz, aus Tierhaaren, namentlich aus Schafwolle, Ziegenhaaren u. dergl., brauchte man im Altertum für Hüte, Mützen, grobe Decken, Sohlen, Socken u. dergl. m. Die Filzmacher hiefsen πιλοποιοί, *coactiliarii;* betreffs des Technischen ihrer Thätigkeit vgl. »Walker«; betreffs ihrer Fabrikate »Kopfbedeckung«. S. auch Blümner, Technol. der Gewerbe etc. I, 211 ff. [Bl]

Fische und Fischfang. Während in der Homerischen Zeit Fische ein durchaus ungewöhnliches Nahrungsmittel gewesen zu sein scheinen, zu welchem wenigstens die bessern Stände nur in Zeiten der Not griffen (Plat. rep. III p. 404 B), bildeten dieselben später ein Hauptnahrungsmittel bei Griechen und Römern. Die eingesalzenen oder geräucherten Fische waren die Lieblingsspeise des gemeinen Mannes und wurden in ungeheuern Quantitäten vornehmlich von den Küsten des Schwarzen Meeres und den spanischen Räucheranstalten überall hin verführt; aber

auch frische Fische wurden viel gegessen, die feinern Sorten waren von den Feinschmeckern hochgeschätzt, und der Fischmarkt war daher eine sehr besuchte Örtlichkeit. Der Verkauf war hier durch gesetzliche Vorschriften geregelt, und das Zeichen zum Beginn desselben wurde durch eine Glocke gegeben (vgl. die Anekdote bei Strab. XIV p. 658); übrigens waren die attischen Fischhändler ebenso wegen ihrer von den Komikern oft erwähnten Grobheit verrufen, wie die bei uns sprichwörtlich gewordenen Fischweiber. Dementsprechend beschäftigte denn auch der Fischfang eine grofse Anzahl von Bewohnern der Flüsse und Meeresküsten; man betrieb denselben teils mit Netzen und Reusen, teils mit Dreizack (Harpune) und Angel. Schilderungen des Fischerlebens sind in der Litteratur (man vgl. den ἁλίτρυτος γέρων bei Theocr. id. 1, 45) nicht minder beliebt, als genrehafte Darstellungen desselben in der bildenden Kunst. Abb. 588, eine Statue des Museums von Neapel (nach Mus. Borbon. IV, 54), zeigt uns einen schlafend am Boden liegenden Fischerknaben, welcher sich in den zottigen Kapuzenmantel gehüllt hat, den die Landleute zum Schutz gegen rauhes Wetter zu tragen



589 Angelnder Fischer (aus Pompeji).



588 Fischerknabe.

pflegten; mit der rechten Hand hält er ein geflochtenes Körbchen fest, in welchem er vermutlich die Fische zum Verkauf herumtrug, während neben ihm eine Reuse, aus Korbgeflecht hergestellt, an der Erde liegt; Abb. 589 ist eine aus Pompeji stammende Bronzefigur (nach einer Photographie), welche als Dekoration am Rande eines Bassins aufgestellt war; der mit Exomis und Petasos bekleidete Fischer, dessen Gesicht den banausischen Typus des bäurischen Standes trägt, hielt in der Rechten die Angel, während die Linke das Körbchen zur Aufnahme der gefangenen Fische hielt; die Aufmerksamkeit des Anglers, welcher ganz in seiner Beschäftigung aufgeht, ist in der Statuette meisterhaft wiedergegeben. Aus der an dem Baumstamm, welcher dem Fischer als Sitz dient, angebrachten Maske flofs das Wasser

in das Bassin, während die Angel wirklich in das Bassin hinabreichte; die Figur erhielt durch diese Art der Aufstellung jedenfalls noch einen ganz besonderen Reiz. Über andre Scenen des Fischerlebens vgl. die Zusammenstellung Rev. archéol. N. S. XXXII (1876) pl. 16 f. [Bl]

Flachs s. Leinwand.

Flechtwerk. Zur Herstellung geflochtener Waren bediente man sich wie heute teils der Faserstoffe, wie Flachs und Hanf, teils der Zweige oder des Bastes von Bäumen oder Sträuchern. Erstere dienten vornehmlich für Stricke, Taue, Netze, Decken u. s. w. und fielen daher der Thätigkeit des Seilers (s. »Seiler«) anheim. Körbe, Schilde, Sessel, Wagenkörbe, Darren und vieles andre wurde aus den Zweigen der Weide, Birke, Haselrute, Linde etc. verfertigt; auch die Blätter namentlich von einigen Palmenarten wurden zur Herstellung von allerlei Flechtwerk benutzt, ebenso der Bast zumal der Linde. Vgl. auch die Artikel »Korb« und »Kränze«, und Blümner, Technologie I, 288 ff. [Bl]

Flöten. Unter den Blasinstrumenten der Alten gebührt weitaus der erste Rang dem Aulos (lat. *tibia*), der als Soloinstrument bei musischen Wettspielen jeder Art geblasen wurde und als Begleitinstrument bei den Chören des Dithyrambos, wie bei denen der Tragödie und Komödie gleich unentbehrlich war.

Die Abb. 590, entnommen aus Mon. Inst. V, 10, zeigt einen in Delphi oder sonstwo zum Wettkampf aufgetretenen Auleten. Auf einer Erhöhung stehend, bekleidet mit dem ärmellosen und ohne Naht vom Kopf bis auf die Füſse reichenden Chiton (ὀρθοστάδιον Phrynichos) und noch einem kurzen Überwurf, das Haar festlich bekränzt, den Mund mit der Phorbeia verwahrt, bläst er den doppelten Aulos. In Abb. 591 (aus Benndorf, Vorl. C 4) sehen wir einen Schüler mit demselben Doppelinstrument beschäftigt, das in Griechenland stets nur paarweise, nie einzeln auftritt. Vor dem Schüler steht der taktschlagende Lehrer, hinter diesem wiederum hängt das aus geflecktem Fell gefertigte Futteral für die beiden Rohre, συβήνη, rechts an ihm ein hier etwas breit geratenes Büchschen, in dem man (als γλωττοκομεῖον) die Mundstücke der Flöten verwahrt zu sehen pflegt.

Der griechische Aulos, in der Regel aus Rohr, bisweilen auch aus Holz (besonders Buchsbaum) oder Knochen (später auch wohl Elfenbein) bestehend, gehörte zur Gattung der Zungeninstrumente. Von solchen sind technisch zwei Arten denkbar, nämlich entweder Instrumente mit einem einfachen, an der Unterlippe des Bläsers vibrierenden Rohrblatt und cylindrischer Luftsäule im Innern, oder Instrumente mit doppeltem, an beiden Lippen anliegendem Röhrchen und einer konischen, nach unten sich erweiternden Luftsäule; zu der ersteren Art gehört die heutige Klarinette, zu der letzteren gehören Oboe und Fagott. Nun zeigen zwar unsere Bildwerke gar nicht selten wie Abb. 592 (aus Benndorf, Vorl. A 4) eine nach unten sich erweiternde Gestalt der Flöte; dennoch aber werden wir in dem Aulos der Griechen keine Oboe, sondern vielmehr eine Klarinette erblicken müssen. Denn alle uns aus dem Altertum erhaltenen Exemplare in Neapel, London, Paris und Leiden, darunter auch solche, die aus Athen stammen, zeigen nicht konische, sondern cylindrische Bohrung,



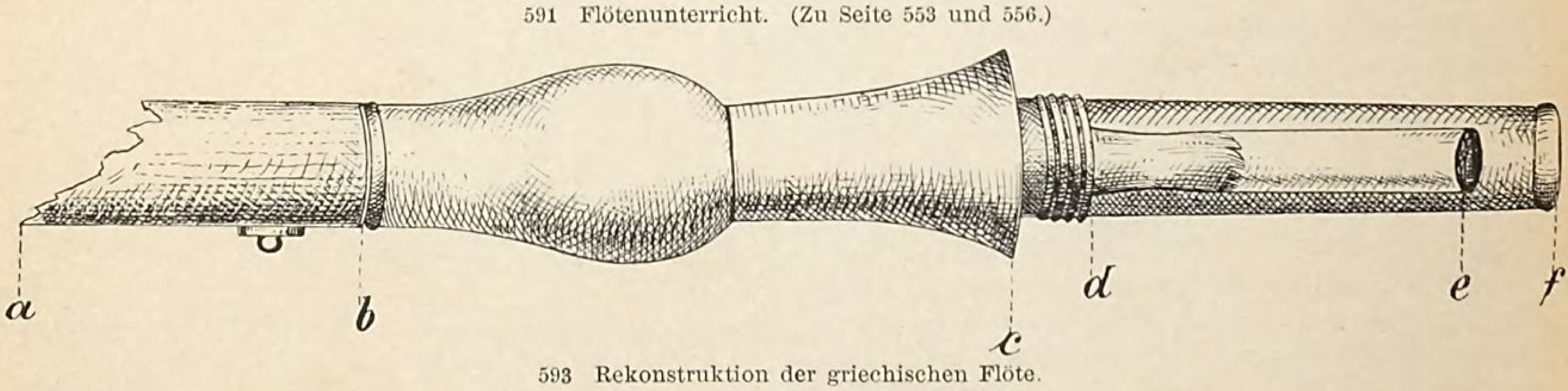
590 Flötenvirtuos.

und was noch wichtiger ist, die Art des Mundstückes, wie sie uns Theophrast περὶ φυτῶν beschreibt, läſst nur die letztere Annahme zu. Von dieser Thatsache ausgehend hat man in Brüssel und Florenz genaue Nachbildungen antiker Flöten mit Mundstücken versehen und zum Klingen gebracht.

Theophrast nämlich unterscheidet an der Stelle, die hier in Frage kommt, in seiner Pflanzengeschichte IV, 11, 3 den κάλαμος βομβυκίας und ζευγίτης. Erstere Art (die Adjektivform auf ας findet sich ebenda auch in χαρακίας und εὐνουχίας) ist nötig für den unteren Teil der Flöte; denn βόμβυξ heiſsen, wie wir nachher an einer Stelle des Grammatikers Arkadios sehen



591 Flötenunterricht. (Zu Seite 553 und 556.)



593 Rekonstruktion der griechischen Flöte.

werden, die büchsenartigen unteren Teile der Flöte und besonders das untere Stück derselben, welches den tiefsten Ton ergab (Schol. zu Aristot. p. 832a). Der κάλαμος ζευγίτης aber, welcher nur dann erzielt wurde, wenn der See Kopais einmal ein ganzes Jahr sehr hohen Wasserstand gehabt und das Rohr noch ein weiteres Jahr ungestört hatte reifen können, ergab die ζεύγη oder Mundstücke. Über deren Anfertigung spricht Theophrast sehr ausführlich; für uns ist am wichtigsten § 7: συμφωνεῖν δὲ [φασίν] τὰς γλώττας τὰς ἐκ τοῦ αὐτοῦ μεσογονατίου, τὰς δὲ ἄλλας οὐ συμφωνεῖν· καὶ τὴν μὲν πρὸς τῇ ῥίζῃ ἀριστερὰν εἶναι, τὴν δὲ πρὸς τοὺς βλαστοὺς δεξιάν. τμηθέντος δὲ δίχα τοῦ μεσογονατίου τὸ στόμα τῆς γλώττης ἑκατέρας γίνεσθαι κατὰ τὴν καλάμου τομήν Demnach stimmen die Zungen eines Flötenpaares nur dann gut überein, wenn man sie aus einem und demselben Rohrglied schneidet, und zwar nimmt man das untere Stück davon für die linke (vermutlich tiefere), das obere für die rechte (höhere) Flöte. Wenn das Glied durchgeschnitten ist, soll die Mündung beider Zungen an der Schnittfläche des Rohres liegen.

Das Mundstück wurde also aus verwandtem Stoffe mit der übrigen Flöte geschnitzt; und wirklich blasen Ägypter und Araber noch heute Doppelflöten, deren Mundstück in ähnlicher Weise zugerichtet ist. Abb. 593, die uns Herr Al. Kraus in Florenz nach seinem

rekonstruierten Aulos hat anfertigen lassen, veranschaulicht einen solchen Apparat, der es möglich macht, den in Pompeji gefundenen Instrumenten einen sonoren Ton zu entlocken gleich den tiefen Tönen einer Klarinette. Dafs aber der Ton der griechischen Flöte einem dumpfen U-Laute glich, Zunge am Rohrglied festsäfse und gegen *d* hin, wo das Rohrglied in zwei Teile geschnitten ist, ihre schwingende Spitze hätte.) Der Bläser nimmt das ganze Stück von *f*—*d* in den Mund, so dafs die Rohrzunge in seiner Mundhöhle schwingt und sich, wenn sie abbrechen sollte, wie bei jenem von Pindar



592 Flötenspielender Satyr und Dionysos. (Zu Seite 653 und 656.)

beweist Platos onomatopoetisch gebildetes Verbum βουλαπτεροῦν im Kratylos.

Betrachten wir nun das Rohrstück *c*—*f*, so sehen wir in dasselbe bei *e* einen Querschnitt gemacht, von diesem laufen bis *d* zwei Längsschnitte, so dafs die Zunge, welche bei *d* noch an dem Mundstück festsitzt, nachdem man hier das Rohr etwas dünn geschabt, bei *e* frei zu schwingen vermag. (Nach Theophrast sollten wir freilich erwarten, dafs die Pythien 12 besungenen Midas von Akragas, ihm an den Gaumen legt (ἀνακλασθείσης τῆς γλωσσίδος ἀκουσίως καὶ προςκολληθείσης τῷ οὐρανίσκῳ schol.).

Das Rohrstück *c*—*f* mit der daraus geschnittenen Zunge heifst offenbar bei Theophrast ζεῦγος; das Hypholmion, das auch nahe an der Zunge liegen soll, dürfen wir jedenfalls in dem elfenbeinernen Stück erkennen, in welches das Mundstück bei *c* eingesteckt ist (μέρος τοῦ αὐλοῦ πρὸς τῷ στόματι ἢ

[codd. ἥ] αἱ γλωττίδες schrieb Hesychios nach A. Wagners Vermutung; vgl. Gevaert II, 649 und dazu Ptolemäos' Harm. I c. 5 g. E.). Der nächste Teil der Flöte heifst Holmos; er ist vielleicht in dem metallenen Ring bei *a*—*b* zu suchen, wenn man nicht das Elfenbeinstück *b*—*c* mit zwei Namen (Holmos bei *b* und Hypholmion bei *c*) belegen will, was für das hier abgebildete Exemplar allerdings recht einleuchtend wäre. Der übrige Körper des Aulos heifst wie bereits erwähnt: Bombyx (Pollux 4, 70). Der Preis eines Flötenpaares konnte sich nach Lukian bis auf sieben Talente belaufen.

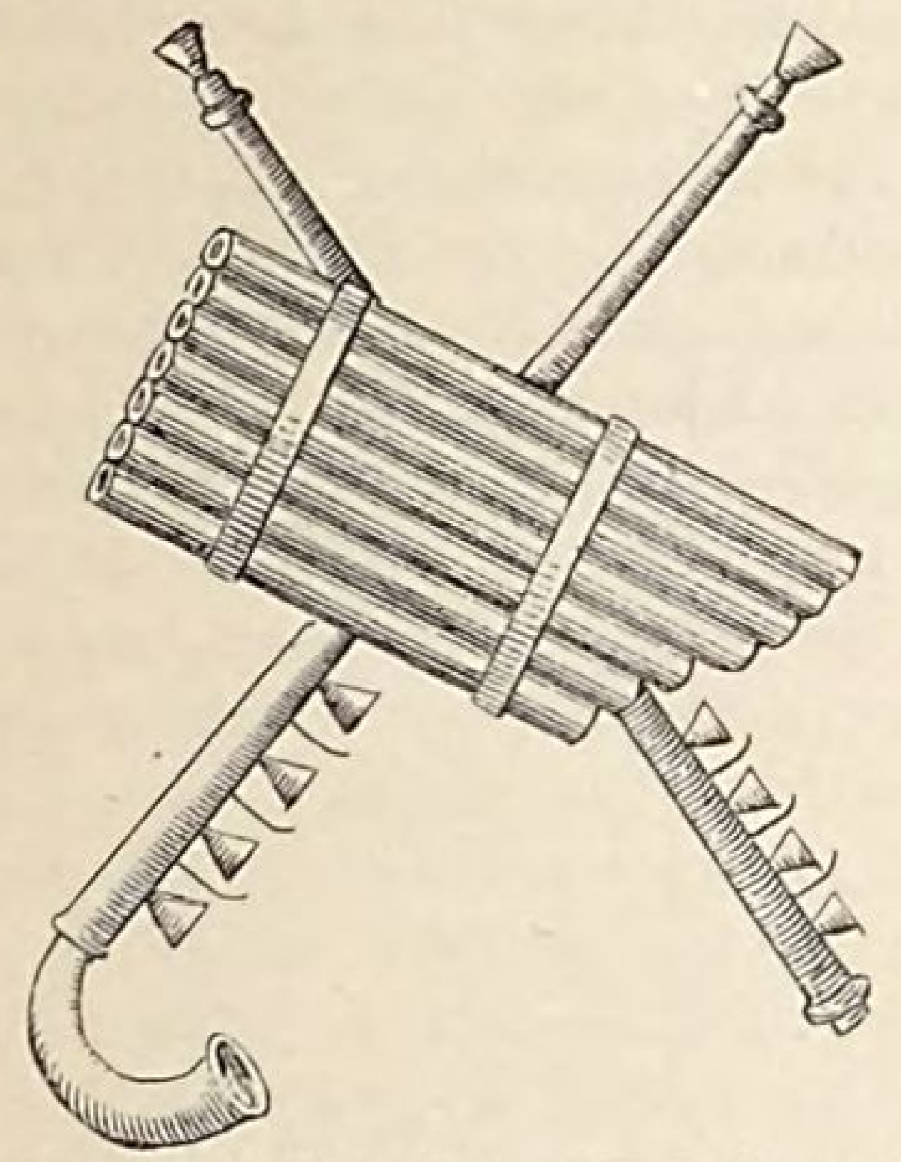
Um das seitliche Entweichen der Luft zu verhindern und das Anblasen zweier Instrumente auf einmal zu erleichtern, konnte der Aulet sich der Mundbinde bedienen, welche griechisch φορβειά, auch στομίς oder χειλωτήρ, lateinisch *capistrum* genannt wurde und aus einem rings um den Kopf laufenden ledernen Bande bestand, das häufig durch ein zweites, oben über den Kopf laufendes Band festgehalten wurde.

Solch doppelte Flöten kommen in Ägypten und Arabien noch heute vor; aber während diese Völker jetzt mit beiden Händen auf einem Instrumente thätig sind und auf dem andern nur einen Bafston aushalten, verteilten sich im Altertum vielmehr die Hände auf die beiden Rohre. (Vgl. für Ägypten Wilkinson, Manners and Customs I, 428, für das alte Assyrien Layard, Discoveries p. 455, und für Griechenland unsere Abb. 591 und 592.) Damit stimmen denn auch jene Nachrichten gut überein, welche uns von einem mehrstimmigen Flötenspiel der Hellenen berichten. Denn bei Plutarch von der Musik c. 19, wo Aristoxenos von dem Spiel des alten Phrygers Olympos spricht, unterscheidet dieser Philosoph bereits μέλος und κροῦσις, die tiefer liegende Melodie und die höher liegende Begleitung, — und die Saiteninstrumente, für welche ein Wort wie συναυλία niemals gebildet wurde, scheinen erst dann in ähnlicher Weise gespielt worden zu sein, als Pindars Lehrer Lasos von Hermione τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας die Mehrstimmigkeit vom Flötenspiel auf die Zither übertrug (Plut. ebdas. 29). Aber gerade das zweistimmige Spiel, das uns als besonderer Reichtum der griechischen Auletik auffällt, legte der Behandlung des Instruments anderseits eine höchst empfindliche Beschränkung auf. Verteilte nämlich der Aulet die Thätigkeit seiner Hände auf zwei Flötenrohre, so standen ihm für jedes derselben zunächst vier, oder wenn er auch den Daumen, der das Instrument hielt, zur Applikatur heranzuziehen verstand, fünf Finger zu Gebote. In der That besafs nach Pollux 4, 80 der Aulos ursprünglich nur vier Tonlöcher. Nun ergibt zwar auf der modernen Klarinette, seit man ihr 1690 ein ganz kleines Loch nahe am Mundstück gegeben, jeder Griff zwei Töne; ein cylindrisch gebohrtes Rohr aber von so einfacher Konstruktion wie die aus Athen und Pompeji erhaltenen Auloi ermöglicht nach Aussage der Sachverständigen für jeden Griff gar nur einen einzigen Ton. Mit dieser Thatsache, die sich schon aus der physikalischen Theorie ergibt und durch alle in Brüssel oder Florenz angestellten Versuche bestätigt wird, und die jedem Rohre der antiken Doppelflöte nur sechs Töne als Maximum des Erreichbaren zugesteht, reimt sich nun freilich unsere Vorstellung von der Flöte des Timotheos als einem reichen und äufserst wirkungsvollen Instrument herzlich schlecht zusammen; wenn aber Plato gerade den Aulos als πολυχορδότατος, als ein gar zu vielsaitiges Instrument tadelt, und wenn Aristoxenos in seinen Prinzipien der Harmonik p. 28 Mqd. uns mit klaren Worten sagt, eine einzige Flöte umfasse dritthalb Oktaven, dann müssen wir gestehen, dafs unsere bis jetzt gewonnene Einsicht in die Natur der griechischen Doppelflöte noch eine sehr unvollkommene ist. Proklos in seinem Kommentar zu Platons Alkibiades (c. 68, p. 197 Creuzer) sagt uns sogar ausdrücklich, jedes Tonloch ergebe mindestens drei Töne und mit Zuhilfenahme der Nebenlöcher noch mehr (ἕκαστον γὰρ τρύπημα τῶν αὐλῶν τρεῖς φθόγγους ὥς φασι τοὐλάχιστον ἀφίησιν· εἰ δὲ καὶ τὰ παρατρυπήματα ἀνοιχθείη, πλείους). Dafs sich aber diese Worte auf ein andres Instrument beziehen sollten als dasjenige, von dem wir reden, ist jedenfalls nicht anzunehmen. Ob nun jene Auloi eine andre Konstruktion hatten als die von uns in Athen und Pompeji gefundenen Reste, oder ob die Kunstfertigkeit der Bläser auf denselben Resultate erzielte, die wir jetzt nicht nur praktisch sondern auch theoretisch nach den Gesetzen der Akustik für unmöglich halten, das läfst sich vorläufig nicht entscheiden.

Besser sind wir dagegen unterrichtet über die Beschaffenheit der von Proklos erwähnten Paratrypemata oder Nebenöffnungen. Um zunächst das Historische zu erwähnen, so erfahren wir, dafs in der ältesten Zeit die Auleten gerade wie unsere Klarinettisten für die verschiedenen Tonarten, als dorisch, lydisch, phrygisch, auch verschiedene Instrumente anwendeten. Aber schon Pronomos, unter dem wir uns doch wohl den Lehrer des Alkibiades werden denken dürfen, blies diese drei Tonarten auf einem einzigen Flötenpaare (Paus. 9, 12 g. E.; Ath. 14, 31). Vor ihm scheint also bereits jener Diodoros von Theben gewirkt zu haben, welcher die Löcher der Flöte auf mehr als vier brachte und der Luft auch Seitenwege öffnete (πλαγίας ἀνοίξας τῷ πνεύματι τὰς ὁδούς Poll. 4, 80).

Von solchen Seitenwegen ist nun der denkbar einfachste der, den wir an einem aus Athen stammenden Flötenpaare finden. Diese Instrumente

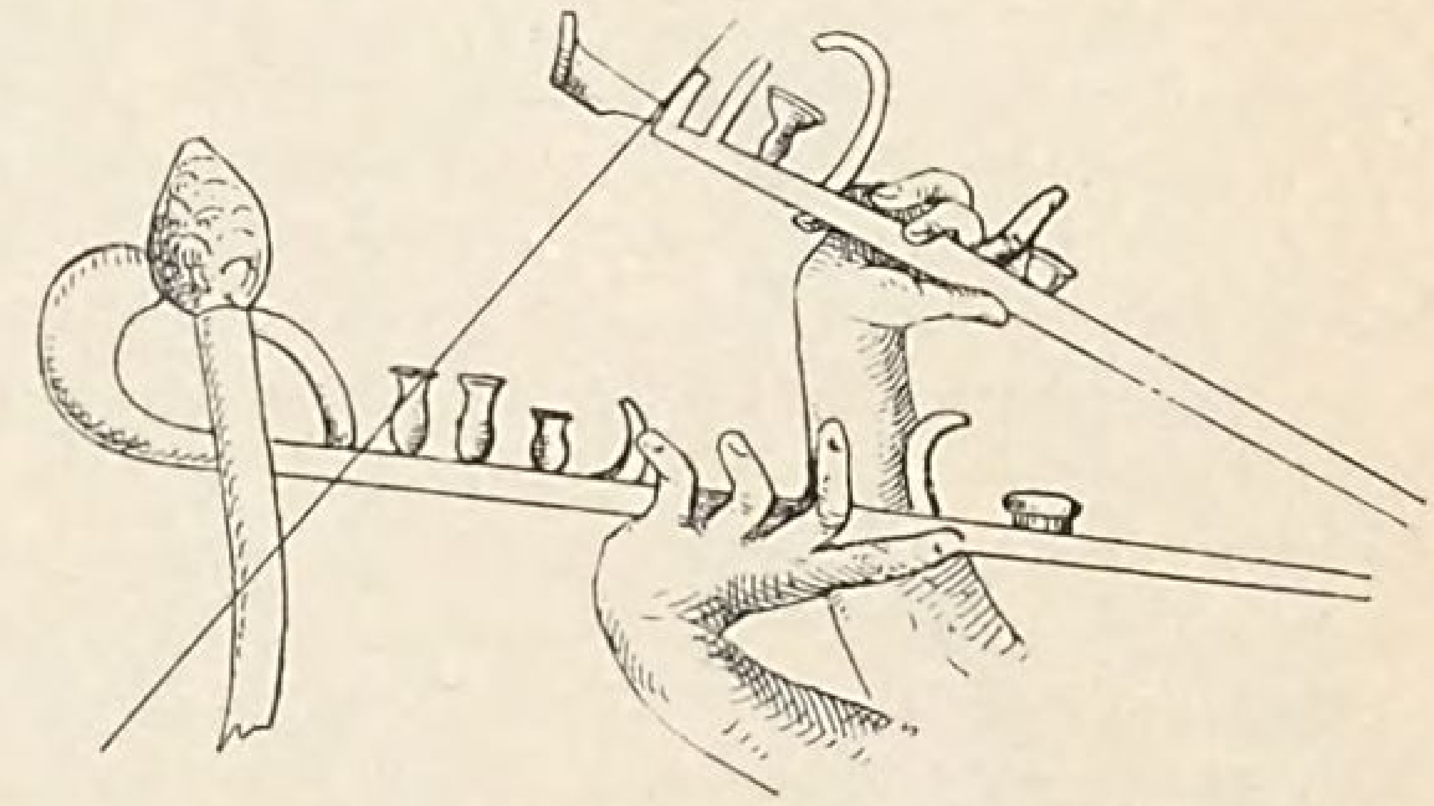
haben grofse ovale Tonlöcher, die man nach Belieben ganz oder teilweise schliefsen kann, und Versuche mit denselben haben ergeben, dafs diese Manipulation genügt, um die Töne bis auf einen Halbton zu moderieren (Gevaert II, 646). Ferner stopfte man die augenblicklich entbehrlichen Tonlöcher mit Zapfen zu, und von diesem einfachen Hilfsmittel



594 Doppelflöte und Hirtenflöte. (Nach Zoega bassiril. I, 14.)

finden sich sogar Beispiele noch auf pompejanischen Wandbildern (Mus. Borb. VII, 52; XI, 37; Ternite 1, II 5 b).

Aristoxenos aber kennt an der Flöte neben den Tonlöchern noch andre Höhlungen (τρυπήματα καὶ κοιλίας, Harm. p. 60 Mqd. — Nikomachos Harm. p. 9 nennt sie κοιλιώσεις), und offenbar hatte es mit den »horizontalen Seitenwegen« (πλάγιαι ὁδοί), welche Diodor von Theben der schwingenden Luft geöffnet haben soll, noch eine andre Bewandtnis. Es müssen damit jene Aufsätze gemeint sein, wie wir sie allerdings nur auf Bildwerken späterer Zeit an den Flöten finden; indes durch die Autorität des Aristoxenos sind wir gewifs berechtigt, sie schon der klassisch-griechischen Zeit zuzuschreiben. Solche Ansätze geben dem senkrecht gehaltenen Rohre eine Verlängerung in horizontaler Richtung und ermöglichen damit eine entsprechende Vertiefung des Tons. Ihre Formen sind sehr mannigfach. Auf Reliefs, wie denen des Berliner Musen-Sarkophags, sehen wir sie oft cylinderförmig gestaltet, in andern Beispielen erweitern sich diese Glieder nach oben und nehmen konische oder trichterförmige Gestalt an (Abb. 594); auf Wandgemälden gleichen sie Pilzen, wie die drei Ansätze an den grofsen Flöten des Eros auf Abb. 595 (nach Mus. Borb. XVI, 3; Helbig 767); auf fein ausgearbeiteten Reliefs sehen sie Blumenglocken ähnlich (Abb. 596, s. unten S. 559), am genauesten aber findet man sie an einer Statue in Sparta auf deren Reliefbasis dargestellt, welche H. Dressel gefunden und



596 Flöten.



595 Musizierende Amoretten.

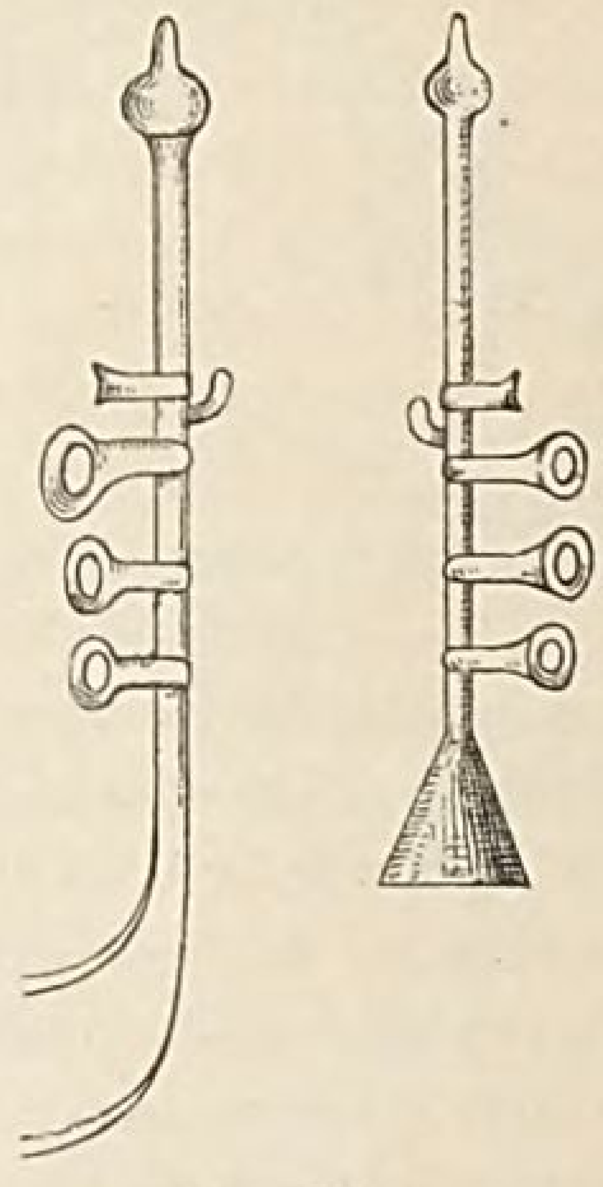
für die Wissenschaft nutzbar gemacht hat (Abb. 597. Vgl. Mitt. des Inst. in Athen II, 340).

Sinnreicher indes und zweckentsprechender als diese Aufsatzröhren war noch ein andrer Mechanismus an den Instrumenten der Alten. Man umgab nämlich das Rohr der Flöte mit einer Anzahl metallener Ringe oder Büchsen, welche sich eng an



598 Flötenblasende Muse.

das erstere anschlossen und um dasselbe drehen liefsen; diese Ringe enthielten dieselben Tonlöcher wie das Hauptrohr und dienten je nach ihrer Stellung dazu, die Löcher in letzterem zu öffnen oder zu schliefsen. In einem solchen Ring konnten sich auch wohl zwei Tonlöcher befinden, von denen er in seinen verschiedenen Stellungen immer nur höchstens eines offen liefs, für Darstellung der Klanggeschlechter auf der Flöte gewifs ein höchst willkommenes Mittel (Gevaert II, 646). Solche Ringe haben sich auch an einem Flötenpaare vorgefunden, das noch kürzlich von Castellani in Rom für das britische Museum erworben wurde. Ja, wenn wir der wechselnden Schattierung oben auf unserer Abb. 592, sowie einigen andern aus dem 5. Jahrhundert stammenden Vasenbildern soweit trauen dürfen (Gerhard, Etr. u. Camp. Vasenb. 3; Benndorf, Vas. 43, 4), dann kannten die Griechen auch diesen Apparat schon in recht früher Zeit. Diese Metallringe werden es denn wohl auch sein, die Horaz (A. P. 202) mit den Worten meint: *tibia non ut nunc orichalco iuncta tubaeque aemula;* ja auch bei Pindars Worten λεπτοῦ διανισσομένου χαλκοῦ θαμὰ καὶ δονάκων Pyth. 12, 25 werden wir an



597 Flöten.

dieselben Ringe denken dürfen. Eine deutliche Anschauung von solchen Ringen gibt Abb. 598, wo Euterpe vor einem in Nachdenken versunkenen Dichter steht (Originalzeichnung von dem vaticanischen Relief N. 535). Man sieht hier deutlich, wie die Flöten in einzelne Glieder zerlegt sind, und bemerkt zugleich an den seitwärts stehenden Flügeln das Mittel, durch welches man die Ringe um den Körper der Flöte drehte. An einigen aus Pompeji stammenden Exemplaren sind zu gleichem Zweck kleine Ringchen angebracht (Abb. bei Gevaert S. 280). Neben diesen geschlossenen Ringchen aber kannte offenbar das Altertum auch eine andre Form, nämlich offene Ringe von der Gestalt eines Halbmondes. Das wissen wir aus des Arkadios Auszug von der Καθολικὴ προςῳδία Herodians (Buch 20 p. 188 Bark). »Wie die Leute«, so heifst es da, »welche an den Flöten die Bohrlöcher erfunden hatten, wenn sie dieselben schliefsen oder öffnen wollten, das mit einer Art von Hörnern . . . bewerkstelligten, indem sie diese Hörner nach oben und unten, nach aufsen und innen drehten (d. h. wohl bei manchen Flöten

nach oben, bei andern rechts oder links), so setzte Aristophanes auch seine Zeichen für den Hauch (Spiritus) nach Art von Hörnern. Er setzte nur ein Zeichen für beide Arten an und bestimmte durch Einwärts- und Auswärtsdrehen desselben, ob der Hauch geschlossen *(lenis)* oder geöffnet *(asper)* sein sollte.« Gleich zu Anfang des Citats folgen auf κέρασί τισιν die bisher mifsverstandenen Worte ἢ βόμβυξιν ὑφολκίοις (Var. ὑφορκίοις). Nicht ὑφολμίοις ist dafür zu lesen, denn das Hypholmion befand sich, wie wir sahen, oben am Mundstück, und dieses Substantiv kann auch nicht neben βόμβυξιν stehen; sondern ἐφολκίοις ist gemeint, indem die βόμβυκες ἐφόλκιοι als angehängte Büchsen mit Schleppschiffen verglichen werden. Für ἢ aber wird sich wohl besser empfehlen ἐν βόμβυξιν ἐφολκίοις. Solche κέρατα, wenn auch etwas weniger gebogen als das Zeichen des Spiritus, aber doch als Haken, mittels deren man die um das Rohr gelegten Ringe drehte, sehen wir auf Bildwerken aus römischer Zeit gar nicht selten. Merkwürdigerweise treten sie nie allein auf, sondern immer nur in Verbindung mit den vorerwähnten cylinder- oder glockenförmigen Verlängerungen, so dafs man sich denken mufs, dafs auch diese Ansätze an solch drehbaren Büchsen angebracht waren und zusammen mit diesen vermittelst der Haken gedreht wurden. Am günstigsten sind dieser Annahme Bilder, an denen wie bei unserer Abb. 594 (Relief von einem Altar der Kybele, Zoega I, 14) die hohlen Aufsätze regelmäfsig mit den hakenförmigen Handhaben abwechseln.

Etwas anderes als die erwähnten zwei Arten von Vorrichtungen findet sich auch nicht auf Abb. 596, einem schönen bacchischen Relief des Neapeler Museums (Mus. Borb. III, 40). Dieses Bild hat seine eigene Geschichte. Von rechts nach links gekehrt und in den Einzelheiten sehr ungenau behandelt, hat es Burney in seine Geschichte der Musik I Taf. 6 aufgenommen, von wo es in die Musikgeschichte von Fétis und in andre Publikationen überging und durch die Mannigfaltigkeit seiner Knöpfe, Pilze, Haken und Glocken an den Flöten allgemeines Erstaunen erregte. Für unsere Publikation haben die Herren Purgold und Lupus das Original einer genauen Prüfung unterzogen und der letztgenannte Herr hat davon eine sorgfältige Zeichnung entworfen, deren Resultat unsere Abbildung und damit die Erkenntnis der Thatsache ist, dafs auch an dieser Doppelflöte nur die bekannten zwei Dinge vorkommen, nämlich einesteils Haken zum Umdrehen der Ringe, anderntei ls Büchsen, welche die Luftsäule des Rohres in horizontaler Richtung fortsetzen. Die letztgenannten Dinge aber sind kleiner und einfacher am oberen Teil des Instrumentes, wo der klingende und zu verlängernde Teil des Rohres selbst noch kurz ist, gröfser dagegen und mehr glockenförmig gestaltet nach dem unteren Ende der Flöten zu. (Vgl. Abb. 597.)

Die auf unserer Abbildung deutlich hervortretende unnatürliche Haltung der Hand (γρόνθος nach Arkadios genannt) und die vielen von derselben vorzunehmenden Manipulationen machten das Spiel der antiken Doppelflöte zu einer keineswegs leichten Kunst. Aber trotz aller Fortschritte der Instrumentenmacher sowohl wie der Bläser fehlte den Alten doch ein Mittel wie verlängerte Klappen, die es ermöglichten, auch weit aus dem Spielfelde abliegende Töne leicht und rasch zu greifen. Der Komponist mufs wohl dem Bläser mannigfache Pausen gegönnt haben, damit er die Verschlüsse seiner Tonlöcher, besonders die der weit abwärts liegenden, abändern konnte. Aber an dem Gebrauch zweier Flöten auf einmal hielt man fest, auch wenn die Instrumente noch so grofs waren; das beweist der Amor aus der Casa di Lucrezio (Abb. 595) zur Genüge.

Um schliefslich auf die Arten der Auloi zu kommen, so unterschied deren bereits Aristoxenos (bei Athenäos 14, 36) folgende fünf: Jungfrauenflöten, Knaben-, Zitherflöten, vollkommene und übervollkommene (παρθένιοι, παιδικοί, κιθαριστήριοι, τέλειοι und ὑπερτέλειοι). Und zwar erfahren wir bei Pollux 4, 81, dafs zu der erstgenannten Art Jungfrauen, zu der zweiten Knaben zu singen pflegten, während die letzten beiden Arten den Männerstimmen entsprachen. Es umfafste demnach die erste und kleinste Klasse die Diskant-, die zweite Klasse die Altflöten. Wenn aber letztere Spezies ihrer Kleinheit wegen auch ἡμίοποι hiefs (Ath. 4, 79), so sehen wir, dafs zwischen diesen ersten beiden Klassen der Unterschied nur sehr gering war. Die Auloi der vierten Spezies, die vollkommenen hiefsen auch die pythischen, es war die Konzertflöte, die beim Nomos in Delphi, aber auch zum Päan geblasen wurde; sie mufs, wenn sie auch auf unseren Abbildungen etwas kurz erscheint, den Tenorstimmen entsprochen und zu den Jungfrauenflöten die tiefe Oktave gebildet haben. Die fünfte Spezies endlich, welche zu der zweiten die tiefe Oktave bildete, begleitete den Gesang der Bassisten. In der Mitte aber zwischen diesen beiden den menschlichen Stimmen entsprechenden Gruppen standen die Zitherflöten, die man auch Magadeis nannte. Da nämlich μαγαδίζειν bedeutete *in der Oktave spielen,* und da jene Flötenart das Spiel der Zither in einer andern, vermutlich tieferen Oktave begleitete, führte sie auch diesen Namen (Ath. 14, 36 und Hesychios u. d. W.). Nehmen wir nun an, dafs die übervollkommenen Auloi bis zum Proslambanomenos des vollkommenen Systems hinabreichten, den wir als das *A* der Bassisten ansetzen wollen, dann mochte die Tenorflöte etwa mit *H* oder *c* als ihrem tiefsten Ton beginnen; es fällt

dann den Citherflöten *e*, den Knabenflöten *a* und den Jungfernflöten *h* oder *c'* als Grundton zu. Wenn aber Aristoxenos den Umfang aller Klassen zusammen auf mehr als drei Oktaven angibt, so bestätigt sich dadurch seine andre Aussage, laut deren jede einzelne Gattung über zwei Oktaven umfassen soll, eine Ausdehnung, die wir uns nach den bisherigen Untersuchungen allerdings nicht gut möglich denken können.

Mit Ausnahme unserer Abb. 597, deren Heimat zwar der Peloponnes, deren Entstehungszeit aber wohl eine sehr späte ist, zeigen die aus Griechenland stammenden Monumente stets zwei gleiche Exemplare von Flöten miteinander verbunden. Ob also die phrygischen Flöten zu der Zeit des Perikles sich von den dorischen in der äufseren Form sichtlich unterschieden, das ist zunächst zweifelhaft und wird durch die obenerwähnte Notiz über Pronomos, der alle Tonarten auf ein und demselben Instrument geblasen, sehr unwahrscheinlich. In römischer Zeit aber finden wir, namentlich bei Darstellungen, welche dem Kultus der Kybele entstammen, wie das bei unserer Abb. 594 der Fall ist, an einer der beiden Flöten einen gekrümmten Ansatz, und in ihm haben wir jedenfalls den Elymos oder das berekynthische Horn der phrygischen Flöte zu erkennen. Wo solche Doppelflöten sich gerade im Gebrauch befinden, da sehen wir weitaus in den meisten Fällen den krummen phrygischen Ansatz in der linken Hand des Spielers; dieselbe Verteilung der beiden Rohre findet an unserer Abb. 596 statt, wie den falschen Bildern Burneys u. A. gegenüber bestimmt hervorgehoben werden mufs. Auch Hesychios u. d. W. ἐγκεραύλης sagt, dafs die linke Flöte mit einem Horn versehen gewesen, und dem entsprechend referiert Servius zu Aeneis 9, 618 aus einer Schrift Varros, die rechte phrygische Flöte habe nur eine Öffnung *(foramen)*, die linke aber zwei, eine mit hohem, eine mit tiefem Ton. Auch aus den Didaskalien zu den Lustspielen des Terenz ergibt sich nichts andres, wenn einerseits *pares tibiae* oder *duae dextrae*, anderseits *impares* oder die wenig bekannten, vielleicht tyrischen *Serranae*, niemals aber *duae sinistrae* erwähnt werden. Es hatte demnach Claudius, der Musikmeister des Terenz, in der rechten Hand stets eine Flöte von der einfachen kurzen Form; mit der linken wechselte er dagegen je nach Bedürfnis. Man wäre dabei fast versucht zu glauben, derselbe habe gerade wie heutzutage ein Klavierspieler rechts die Melodie und links die in der Regel tiefer liegende Begleitung gespielt. Wenn wir nur nicht aus der Zeit des alten Olympos und noch aus der des Aristoteles oder seiner Jünger wüfsten, dafs die Hauptmelodie damals in der Unterstimme zu liegen pflegte! Ob sich das in der spätern Zeit geändert, können wir schwer entscheiden; Varro de re rustica 1, 2, 15 und 16 sieht allerdings in der rechten Flöte die *incentiva*, d. h. die Hauptstimme, und in der linken nur die *succentiva* oder Nebenstimme, was nicht mit der altgriechischen, wohl aber mit der modernen Praxis übereinstimmt. Dafs die linke Flöte die tiefere gewesen, dürfen wir getrost auch für die Fälle annehmen, in denen ihr Rohr dünner als das der rechten Flöte zu sein scheint. Denn schon Aelian stellt den von modernen Akustikern gebilligten Satz auf, dafs unter sonst gleichen Verhältnissen die engere Röhre den tieferen Ton ergebe (Porphyrios zu Ptol. Harm. p.217; Plutarch non posse suaviter 13; Wyttenbach VI, 404).

An etrurischen und römischen Flöten findet sich nicht selten ein Schalltrichter wie an unseren Trompeten (vgl. die Einzelflöte der Psyche oben Abb. 595), βατήρ nennt ihn Nikomachos Harm. I, 19. Derselbe ist indes für Bau und Wesen des Instrumentes nicht von grofsem Belang.

So viel vorläufig über die Einrichtung der Auloi oder Tibiae, auf einige Unterarten derselben kommen wir unten zurück nach Besprechung der übrigen Hauptgattungen solcher Instrumente.

Über den Bau des Aulos vgl. Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité II, 270; K. v. Jan in der Allgem. mus. Ztg. 1881 S. 465.

Es entspricht jedenfalls der wirklichen Sitte der ältesten Zeit, dafs die Ilias von Flötenschall nur im trojanischen Lager spricht. Den damaligen Achäern war die Doppelflöte noch fremd, und wenn auch schon der Tegeate Klonas oder bereits ein mythischer Vorgänger desselben seine Gesänge mit Flötenspiel begleitet haben soll, so wissen wir heute nicht mehr, von welcher Art diese Instrumente gewesen; nur das wissen wir, dafs die Kunstübung jener Sänger ohne nachhaltigen Einflufs auf die nachmalige Entwickelung des Flötenspiels vorüberging. Anders war es mit den elegischen Gesängen, welche bald nach den Homerischen Gedichten in den ionischen Kolonien Kleinasiens gepflegt wurden, anders auch mit dem Beifall, den sich das Flötenspiel jener phrygischen Einwanderer im Peloponnes erwarb, als deren Hauptrepräsentant uns Olympos genannt wird. Von nun an wurde die Flöte in den peloponnesischen Landen Begleiterin der Mädchenchöre, sowie Leiterin der Waffentänze und erhielt sich bei Dorern und Aeolern dauernd in gleichmäfsig hoher Achtung. Für seinen Opferritus hielt der Grieche im allgemeinen den Schmuck musikalischer Begleitung nicht für so nötig wie der Römer, nur bei der Spende eines Trankopfers galt auch ihm die Flöte für unentbehrlich. Im Kultus Apollons anfangs streng verpönt und bei Ioniern und Attikern überhaupt nicht sehr geschätzt, verschaffte sich dieses Instrument doch vermöge seines vollen Klanges gerade zu der Zeit Aufnahme in die delphischen Wettspiele, als dieselben unter ionisch-

attischem Einflufs umgestaltet wurden. Denn gerade zu Solons Zeit hat Sakadas von Argos bewiesen, dafs ein Aulet auch ohne Texteswort und Gesang ebenso gut wie der Kitharode die einzelnen Stadien von Apollos Kampf mit dem Drachen in fünf Musikstücken von wechselnder Tonart und Rhythmik zur Darstellung bringen könne, und seitdem bildete der auletische Nomos einen Bestandteil des pythischen Festes, den die Zuhörer durchaus nicht mehr missen wollten, dem sie vielmehr dieselbe Teilnahme schenkten wie dem so viel älteren Agon der Kitharoden. In Athens Blütezeit gehörte das Flöteblasen so gut wie das Leierspiel zu den wünschenswerten Elementen der Bildung, und schwerlich werden sich viele junge Männer durch den Spott des Alkibiades in dieser Beschäftigung haben beirren lassen. Mit Zunahme des Luxus freilich überliefs man das Spiel des unentbehrlich gewordenen Instruments lieber einer gemieteten Frauensperson, die darum auf den Vasenbildern des 4. Jahrhunderts bei lustigen Zechgelagen eine unvermeidliche Zugabe bildet. Bei dramatischen Aufführungen zog der Aulet als Dirigent und Begleiter der Gesänge an der Spitze der Choreuten in die Orchestra ein, und bei dithyrambischen Darstellungen war die Mitwirkung des Auleten oder Choraules, wie man ihn in der spätern Zeit zum Unterschied von dem Pythaules oder Solospieler zu nennen pflegte, noch bedeutend wichtiger. Dafs jedoch auch im kyklischen oder dithyrambischen Chor stets nur ein Aulet anzunehmen sei, beweist Wieseler, Satyrspiel S. 608 (oder S. 46 ff. des Separatabdrucks). Übrigens stammten auch bei athenischen Aufführungen die wenigsten der auftretenden Künstler aus der Stadt selbst, in der Regel waren dieselben von auswärts berufen und zwar am liebsten aus dem nordwestlichen Nachbarlande, in welchem das Schilfrohr des kopaischen Sees von jeher besonderen Anlafs zu dieser Kunstübung gegeben und wo auch der gröfste Aulet der platonischen Zeit, Antigenidas, sowie der Virtuose des Königs Alexander, Timotheos, ihre Heimat hatten.

In Rom war zwar das Flötenspiel, vielleicht infolge etrurischer Überlieferungen, mit den Einrichtungen des Kultus weit inniger verwachsen als in Griechenland; trotzdem liefsen sich die Bewohner der Hauptstadt nie zu eigener Ausübung dieser Kunst herbei; alle ihre Flötenspieler entstammten der ländlichen Umgegend. Auch von Verfeinerung des Solospiels hören wir aus Rom kein Wort; Massenwirkungen dagegen, wie sie dem feinen Ohr des Griechen ein Greuel waren, erwarben sich hier rauschenden Beifall.

Über das Flötenspiel handelt Guhrauer, Der pythische Nomos, im 8. Supplementbande der Jahrbb. f. klass. Phil.; ders., Geschichte der Aulodik. Programm, Waldenburg 1879; ders., Jahrbb. f. klass. Phil., 1880; Michaelis in der Arch. Ztg. 1873 S. 13; Gevaert, Histoire II passim.; K. v. Jan im Philologus XXXVIII u. in Jahrbb. f. klass. Phil. 1879 u. 1881.

Auch an anderen Arten flötenähnlicher Blasinstrumente war im Altertum kein Mangel.

Die Syrinx oder Fistula, Pans- oder Papagenopfeife (Abb. 594) bestand aus einer Reihe ungleich langer Rohre, deren wir bisweilen elf und mehr an der Zahl finden. Von den Hirten, denen dieses Instrument zunächst angehörte, ging es auf Satyrn und Silene über, natürlich aber hatte es auch bei schwärmenden, bacchantischen Umzügen, wie bei dem des Alexander in Persepolis, seine Stelle (Diod. 17, 70). Mit den Worten πολλῷ δ' ὑπὸ πολλάκι λωτῷ κημωθείς wird uns auch Mimnermos als Bläser dieses Instruments bezeichnet (von Hermesianax bei Ath. 13, 71). Auch die Schriftsteller, welche von der eigentümlichen Weise erzählen, in der der jüngere Gracchus sich in allzuheftiger Erregung wieder an den gemäfsigten Ton ruhiger Rede erinnern liefs, nennen neben dem unbekannten Tonarion deutlich ein Syringion (Plut. de cohibenda ira 6) oder eine Fistula (Cicero, de or. 3, 225; Quintilian 1, 10, 27).

Freilich konnte mitunter schon eine ganz einfache Pfeife den Namen Syrinx führen, das mufs gegenüber Enphorions Angaben von der Syrinx monokalamos bei Ath. 4, 82 jedermann zugeben. Dafs man aber ja nicht überall, wo eine Syrinx als gleich berechtigt neben dem Aulos erwähnt wird, notwendig an eine solch einfache Flöte denken müsse, beweisen die zahlreichen Bildwerke, welche uns in Händen der drei Sirenen neben Leier und Doppelflöte eine unverkennbare Panspfeife zeigen (Brunn, Urne etrusche T. 90 ff.) Auf der Françoisvase bläst sogar eine Muse dasselbe Instrument (s. Art. »Thetis«).

Das Wort Syrinx enthält aber für uns noch ein recht bedenkliches Rätsel dadurch, dafs auch eine Vorrichtung am Aulos diesen Namen führt. In der Harmonik des Aristoxenos p. 28 Mqd. liest man nämlich, dafs ein Herabschieben der Syrinx sehr hohe Töne ermöglichte, und Plutarch, Musik c. 21, erzählt von einem charakterfesten Musiker namens Telephanes, dafs er dieses effektvolle Mittel bei seinem Auftreten in Delphi verabscheute. Sollte vielleicht den Alten doch etwas von jenem Löchlein in der Nähe des Mundstücks bekannt gewesen sein, mittels dessen unsere Klarinettisten die Luftsäule ihres Instruments in Drittel zerlegen und eine vollständige Reihe hoher Töne bilden? An den Resten alter Flöten hat sich freilich davon auch nicht die leiseste Spur finden lassen. (Andre Stellen über diese rätselhafte Syrinx vgl. im Philologus XXXVIII, 380).

Eine bedeutende Rolle hat in der Kunstübung der Griechen die Syrinx jedenfalls nicht gespielt, von noch geringerer Bedeutung aber war die aus Ägypten stammende Querflöte, Plagiaulos genannt. Das

Vorhandensein dieses Instruments läfst sich für Griechenlands beste Zeit kaum durch ein einziges Denkmal sicher beweisen; nur der Satyros periboëtos des Praxiteles, den bekanntlich die ergänzenden Bildhauer mit gar mannigfachen Attributen versehen haben, scheint nach einem Exemplar dieser Statue im Louvre, an welchem von den Armen noch leidliche Reste erhalten sind, wirklich die Querflöte gespielt zu haben (Clarac III, 296 n. 1670). Häufiger (im ganzen etwa achtzehnmal) kommt eine solche Flöte auf Kunstwerken aus römischer Zeit vor, besonders gerne in der Hand von Eroten (Stephani, Compte-rendu, 1867 p. 45). Über den weichen Ton dieses Instruments u. a. s. O. Jahn, Sächs. Gesellsch. 1851 S. 169. — Eine Plagio-Magadis nimmt Meinecke an bei Athenäos 4, 80.

Über den Monaulos finden sich zahlreiche Angaben bei Athenäos 4, 78. Mag er auch bei Phrygern und Karern heimisch gewesen sein, seine eigentliche Heimat war jedenfalls Ägypten, wie Pollux 4, 75 bestätigt. Da nun das Wort *Mom* oder *Mam* in der ägyptischen Sprache eine geradeaus geblasene Flöte bezeichnet (im Gegensatze zu *Seba*, der Querflöte, vgl. Wilkinson, Manners and customs I, 437), so dünkt es uns höchst wahrscheinlich, dafs der Monaulos seinen Namen ursprünglich gar nicht von dem griechischen Worte μόνος *allein*, sondern von jener ägyptischen Bezeichnung erhielt. Dafs nun freilich, auch wenn diese Ableitung richtig ist, jenes Instrument in Griechenland genau wie in Ägypten eine Syrinx monokalamos gewesen sein müsse, wagen wir trotzdem nicht zu behaupten, da ein ähnlicher Schlufs von dem Nefer oder Nefel orientalischer Völker auf die Natur des griechischen Nabla zu ganz falschen Resultaten führen würde. Überliefert wird uns dagegen, der Monaulos habe auch Kalamaules geheifsen (Ath. 4, 78) und habe bei den Dorern in Italien überdies noch den Namen Aulos tityrinos oder Satyrflöte geführt (Eustathios zu Σ 496 u. Ath. a. a. O.). Die Angabe Artemidors (bei Ath. 4, 80), der Kalaminos aulos habe in Italien tityrinos geheifsen, stimmt damit wohl überein.

Auch von dem Photinx (Deminutiv Photingion) läfst sich nur soviel mit Bestimmtheit sagen, dafs er ebenfalls afrikanischen Ursprungs war, aus libyschem Lotos gemacht und besonders in Alexandria zu Hause (Ath. 4, 78. 80 u. Eustath. zu Σ 496). Darüber aber, ob er eine Querflöte oder ein klarinettartiges Instrument gewesen, haben wir widersprechende Nachrichten. Denn während ihn Juba bei Athen. 4, 78 bestimmt als Querflöte bezeichnet, gibt ihm Hesychios ebenso bestimmt die Form einer Trompete.

In ein paar vereinzelten Beispielen aus später Zeit findet sich übrigens ein Instrument abgebildet, das weder wie unsre heutige Flöte, noch wie unsre Klarinette angeblasen wird, dasselbe wird von seinem Bläser schräg abwärts gehalten und vermittelst eines besonderen Ansatzrohres nach Art unsres Fagott zum Erklingen gebracht. Dieses Instrument findet sich an einer Herme des britischen Museums (Ancient marbles II, 35) und bei einem der spielenden Eroten im Museo Pio Clementino V, 13. Dieselbe Art des Anblasens scheint aber auch bei Doppelflöten vorgekommen zu sein. Die schon oben S. 558 erwähnten Flöten des britischen Museums nämlich sind an ihrem oberen Ende geschlossen und haben dafür an der Seite, wo sie mit dem Kopf einer Mänade verziert sind, eine Öffnuug schräg durch dieses Ornament gebohrt und können offenbar nur hier angeblasen worden sein.

Zu den Einzelflöten gehört ferner der Gingras, ein ganz kurzes Pfeifchen mit hohem Ton, ursprünglich von Phönikern und Karern zu Klageliedern (Gingras = Adonis), später auch in Athen bei Gastmählern gespielt (Ath. 4, 76; Poll. 4, 76). Xenophon erwähnt einen gingrainos aulos (bei Eustath zu Il. Σ 496 u. bei Ath.), Solin im Polyhistor 5, 19 eine gingrina tibia. Vielleicht gehört hierher auch der Ginglaros, der freilich wiederum ägyptischen Ursprungs sein soll (Poll. 4 § 82), und das Ginglarion (Bekk. anecd. 88).

Eine ganze Menge von Flötenarten zählt Pollux 4, 77 u. 80 ff. auf. Die meisten derselben waren wohl besondere Spezies des eigentlichen Aulos, wie wir denn von den hemiopoi bereits oben gesehen, dafs sie mit den Knabenflöten identisch waren. Dasselbe gilt vielleicht von den mesokópoi, indem auch diese nur die halbe Länge der grofsen Bafsflöten gemessen zu haben scheinen. Manche seiner Namen wie pyknoi, diopoi, idûthoi geben uns gar keinen Anhalt zu irgend einer Erklärung. Die Athena soll zu einem Nomos auf diese Göttin geblasen worden sein. Die hypopteroi waren wohl mit Ansätzen wie Abb. 597 versehen. Auch die paratretoi scheinen Nebenlöcher wie die von Proklos erwähnten Paratrypemata gehabt zu haben. Ihr Ton war hoch und klagend, und Pollux stellt ihnen die Bombykes gegenüber, die zu erregten Orgien geblasen wurden. Da Bombykes die unteren Stücke der Flöte im Gegensatze zum Mundstück heifsen, ist dieser Name für eine grofse und tiefe Flötensorte wohl begreiflich und findet sich überdies durch Chöroboskos in Bekk. anecd. 1354 bestätigt. Weiter erwähnt Pollux die Auloi embaterioi, zu Prosodien oder Prozessionen gebräuchlich, und die daktylikoi, zu Hyporchmen geeignet (vielleicht zu dem bei Ath. 14, 27 erwähnten Tanz der *daktyloi*?). Zum auletischen Nomos sollen die hypotheatroi dienen, ein schwerlich richtig überlieferter Name. *Hypotretoi* will sie Gevaert II, 290 nennen (vgl. *paratretoi*), eher möchte wohl an die *hypopteroi* bei Pollux 4, 47 oder an die

hyperteleioi zu denken sein. Den Schluſs macht in unserem Verzeichnis eine kleine Flötenart, welche Skytalia, »die Stöckchen«, geheiſsen haben soll. Die Zuverlässigkeit dieses Verzeichnisses bei Pollux ist aber offenbar sehr gering. Denn wenn dieser Sammler § 80 von dem *gamelion aulema* als einem Flötenpaare von ungleicher Gröſse spricht, wobei das gröſsere Instrument den Mann vorstelle, so passiert ihm offenbar schon hier das, was er endlich § 82 zu merken beginnt, es könnte nämlich manches, was man als eine eigne Art von Instrument anführe, auch nur der Name einer Komposition für dieses Instrument sein. Einmal führt er sogar einen Völkernamen mit auf, indem er § 82 sagt: »Die *Syrioi* (Bewohner der Insel Syra) scheinen kühn und mutig drein zu blasen.«

Über die römischen Flöten berichtet Dionys von Halikarnaſs, daſs dieselben ursprünglich sehr klein gewesen und daſs sich diese kleine Form im gottesdienstlichen Gebrauch bis auf die Zeit des Augustus mindestens erhalten habe (Archäol. 7, 72). Ein andrer Grieche, nämlich der berühmte Arzt Galenos, berichtet uns, daſs zu seiner Zeit (2. Jahrh. n. Chr.) die Tymbaulai oder Leichenmusikanten eine besonders groſse und tiefe Art der Flöte geblasen hätten. Für eine solch tiefe Flöte findet sich in einem anonymen Hochzeitsgedicht aus spätrömischer Zeit, dem Epithalamium Laurenti v. 61, der Name Bombalium; denn so hat Burmann infolge einer beachtenswerten Konjektur geschrieben, indem er an Bombos, den Namen des tiefsten Tons (vgl. »Bombyx«), erinnert.

Aus einem der ersten christlichen Jahrhunderte besitzen wir in Solins Polyhistor 5, 19 ein etwas wunderliches Verzeichnis von Flötenarten: *seu praecentorias facias, quarum locus est ad pulvinaria praecinendi, seu vascas, quae foraminum numeris praecentorias antecedunt* (während hier die einen vastas lesen wollen, halten andere an der Lesart vascas fest und deuten diesen Ausdruck auf Querflöten. Eine solche würde freilich, da sie mit beiden Händen bedient wird, eine gröſsere Zahl von Tonlöchern, wie ihr unser Text gibt, leicht ermöglichen. Aber Servius zu Aeneïs 11, 737 versteht unter *vasca* die *tibia curva* oder den phrygischen Elymos), *seu puellatorias quibus a sono clariore vocamen datur* (offenbar die παρθενικαί des Aristoxenos), *sive gingrinas quae breviores licet, subtilioribus tamen modis insonant* (s. oben), *aut milvinas* (von Falken? vgl. Festus p. 123) *quae in accentus exeunt acutissimos, aut Lydias quas et turarias dicunt* (Opferflöten = *sacrificae Tuscorum* bei Plin. Natgsch. 16 § 172—?), *vel Corinthias, vel Aegyptias aliasve a musicis per diversas officiorum et nominum species separatas.*

Zum Schlusse sei erwähnt, daſs auch die aus Babylon stammende Sackpfeife in Rom zur Kaiserzeit Verehrer fand und daſs ihre Bläser Askaulai hieſsen. Da dieses Instrument jetzt in Italien *Sampogna* heiſst, ist nicht unwahrscheinlich, daſs auch im Buche Daniel Cap. 3 mit *Sumponjah* dasſelbe gemeint ist, beide Namensformen aber setzen natürlich die griechische Bezeichnung *Symphonia* für dieselbe Sache voraus.

Orgel. Nachdem einerseits die Verbindung vieler Pfeifen zu einem Instrument schon in der Syrinx gegeben, anderseits auch das Vorrätighalten einer gröſseren Luftmenge dem Altertume bereits durch die Sackpfeife bekannt war, bedurfte es nur einer Vereinigung dieser beiden Elemente, und man hatte das Instrument gefunden, dessen komplizierte Mechanik nicht minder wie dessen überwältigende Klangwirkung uns noch heute mit Staunen und Bewunderung erfüllt, nämlich die Orgel. Auch sie ist eine Erfindung des Altertums, und zwar gebührt das Verdienst dafür dem um Mitte des 3. Jahrh. v. Chr. in Alexandria lebenden Mathematiker Ktesibios. Ein Schüler desselben, der wegen anderweitiger mechanischer Erfindungen nicht ganz unbekannte Hero, hat uns in seinen Pneumatika (Veteres Mathematici. Paris 1693) eine Beschreibung verschiedener Arten von Orgeln gegeben, die weit mehr Berücksichtigung verdient, als ihr bis jetzt in der gelehrten Welt zu teil geworden ist.

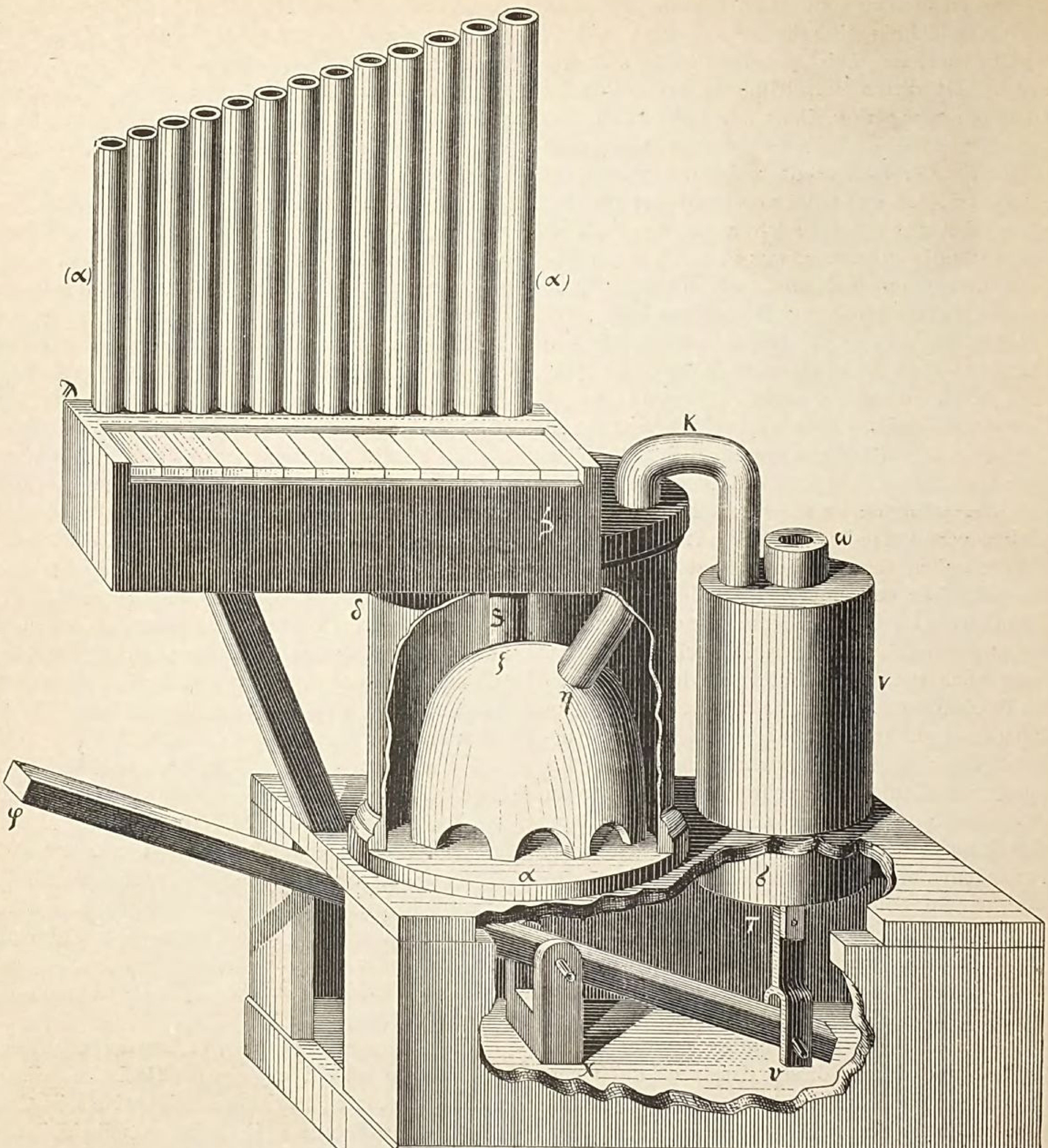
Hero beschreibt eine Wasser- und eine Windorgel. Die letztere Art, bei welcher die Flügel nach Art der Windmühle einen Kolben in seinem Cylinder aufwärts trieben, erwähnen wir hier nur, um sie der Berücksichtigung mathematisch gebildeter Kollegen zu empfehlen, welche an der historischen Seite ihrer Wissenschaft ein Interesse haben. Zur Publikation oder Erklärung des betreffenden Abschnitts (a. a. O. S. 229) hat sich unsres Wissens in Deutschland noch nie eine Feder gerührt.

Nicht viel besser ist es bisher der Hydraulis oder Wasserorgel ergangen. Doch hat dieselbe in den Novi commentarii societatis regiae scientiarum Gottingensis, Tomus II, 1772 eine gründliche Behandlung von A. L. F. Meister erfahren, erläutert durch Abbildungen, welche wir hier mit geringen Modifikationen wiederholen. Heros Text findet sich abgedruckt in dem schätzenswerten Aufsatz von Ph. Buttmann über die Wasserorgel und die Feuerspritze der Alten in den Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften 1811 S. 171.

Wir geben zunächst Heros Beschreibung der Wasserorgel in deutscher Sprache wieder, indem wir den Text nach Seiten und Zeilen der Buttmannschen Abhandlung citieren.

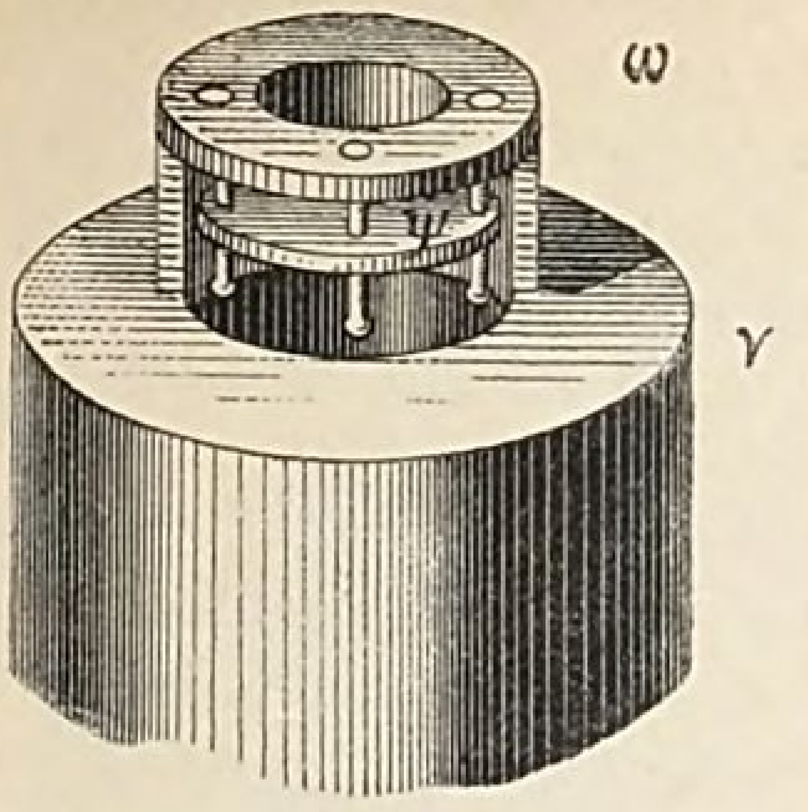
1. Blasebalg und Windkessel. (Abb. 600.)

S. 172 Z. 17. Man denke sich einen kupfernen altarähnlichen Behälter *αδ* mit Wasser gefüllt und

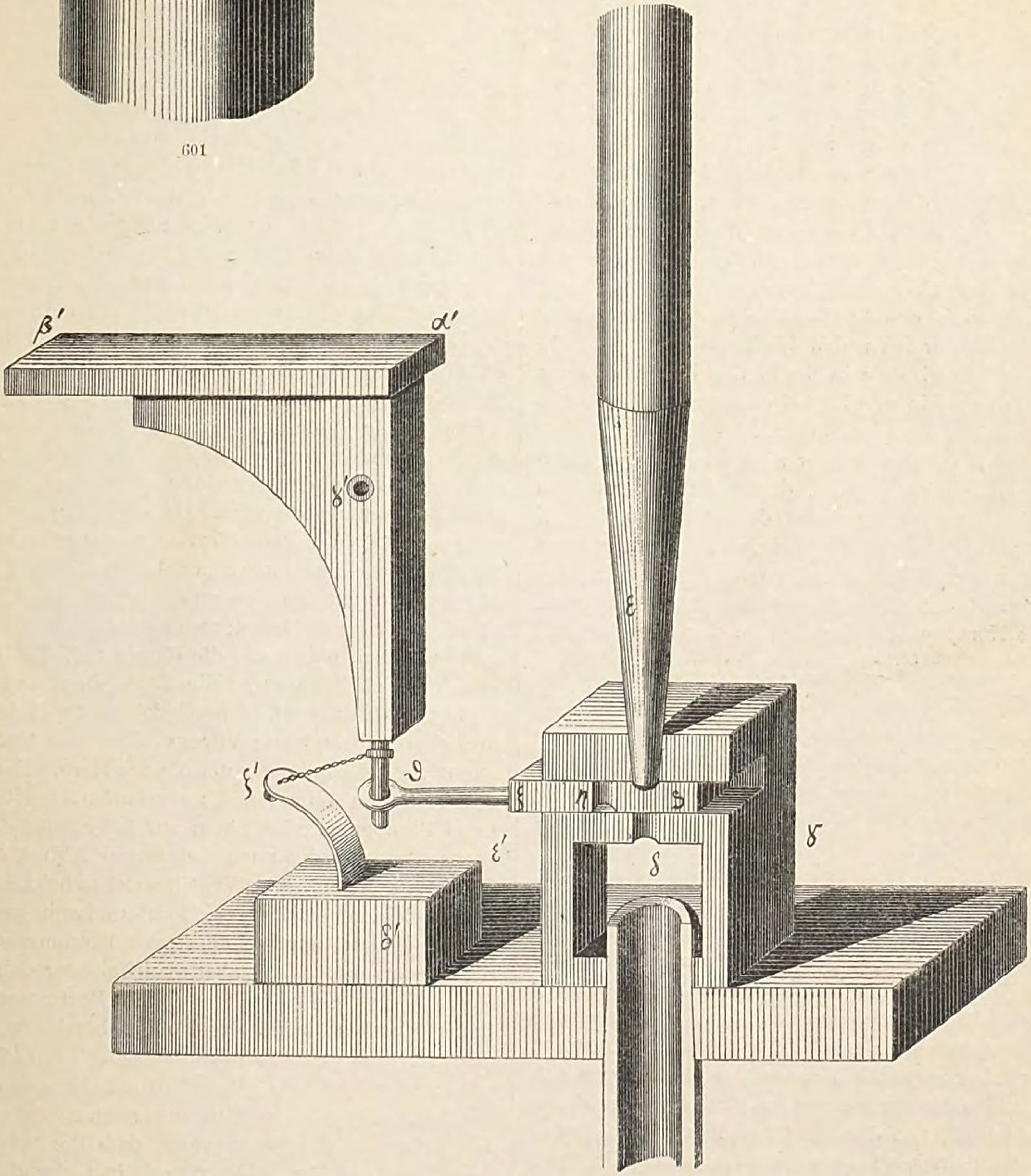


600 Antike Wasserorgel des Heron von Alexandria. (Zu Seite 563.)

in das Wasser eine hohle Halbkugel ζη gestürzt, den sog. *Pnigeus* (eigentlich einen »Kohlenerstickerc«, von einer Glocke, die man über das Feuer stürzt) oder Windkessel, in welchen das Wasser vom Boden des erstgenannten Behälters eindringen kann. In den oberen Teil dieses Behälters seien zwei Röhren eingepafst, deren eine η aufserhalb des Behälters (bei κ) wieder abwärts geführt und in einen Cylinder ν eingefügt sein mufs, der unten offen und zu Aufnahme eines Kolbens eingerichtet ist. In diesen Cylinder mufs der Kolben σ genau passen, so dafs er keine Luft durchläfst. An diesem Kolben aber ist eine recht feste Stange τ angebracht und an dieser am Kolben befestigten Stange wiederum eine andre φ, welche sich um den Bolzen υ bewegt und an einer dritten aufrechtstehenden Stange χ hebelartig auf- und niedergeht. (Nach Vitruvs Beschreibung steht der zuerst erwähnte Behälter auf einer Basis. Innerhalb dieser Basis nun bewegte sich der Hebel υφ.)



601



602 Detail der Wasserorgel. (Zu Seite 566.)

Aber oben[1]) auf dem Cylinder ν befindet sich ein kleinerer ω, in jenen eingepafst und oben geschlossen, jedoch auch mit einer Öffnung, durch welche die Luft in den grofsen Cylinder einströmen kann. Unter seiner (oberen) Öffnung mufs sich eine Scheibe befinden (ψ, Abb. 601), welche ihr zum Verschlufs dient und welche (am Rande), wo sie durchlöchert ist, von kleinen Stiften mittels deren Köpfen

[1]) Κατὰ τὸν πυθμένα eigentlich »auf dem Boden«. Der Cylinder ist aber umgestürzt und hat das στόμα unten.

gehalten wird, so dafs sie nicht herunterfallen kann. Diese Scheibe heifst die Klappe. (Die Scheibe bewegt sich also in der kleinen Büchse auf und nieder. Geht der Kolben im Cylinder abwärts, dann senkt auch sie sich bis an die Köpfe der Stiftchen und läfst Luft einströmen; geht aber der Kolben aufwärts, dann hebt auch sie sich wieder und verschliefst beide Cylinder; sie fungiert mithin als Klappe des Blasebalgs.)

Aus dem Luftkessel ζη geht aber noch ein zweites Rohr ϛ[1]) aufwärts und mündet in einen horizontal gerichteten Kanal ϟϡ (die Windlade), in welchen auch die Pfeifen einmünden. . . .

S. 173 Z. 5. Wenn nun der Hebel bei φ hinunter gedrückt wird, drängt der Kolben σ, indem er aufwärts steigt, die Luft aus dem Cylinder ν, und diese schliefst vermittelst der erwähnten Klappe ψ die Öffnung des kleinen Cylinders ω und geht durch das Rohr κ in den Luftbehälter, aus diesem aber durch das Rohr ϛ in den horizontalen Kanal ϟϡ, und aus ihm wird sie in die Pfeifen kommen, wenn die Bohrungen in den Deckeln entsprechend gestellt sind (worüber unten mehr). . . .

S. 174 Z. 5. Das Wasser aber wird in den altarförmigen Behälter gethan, damit die in demselben vorrätige Luft, welche aus dem Cylinder hereingepumpt wird, indem sie (bei jeder Abnahme ihres Quantums) das Wasser steigen läfst, so zusammengehalten wird, dafs die Pfeifen immer tönen können. (Es ist Kompensator der Luft in dem Windkessel.)

2. Die Tastatur (Abb. 602).

S. 173 Z. 1. Unter den Pfeifen befinden sich Dinge wie Kästchen, welche in die Pfeifen einmünden . . . zwischen die (beiderseitigen) Mündungen aber sind durchbohrte Deckel eingeschoben. . . . (Wir denken uns die Windlade in eine fortlaufende Reihe solcher Kästchen zerlegt.)

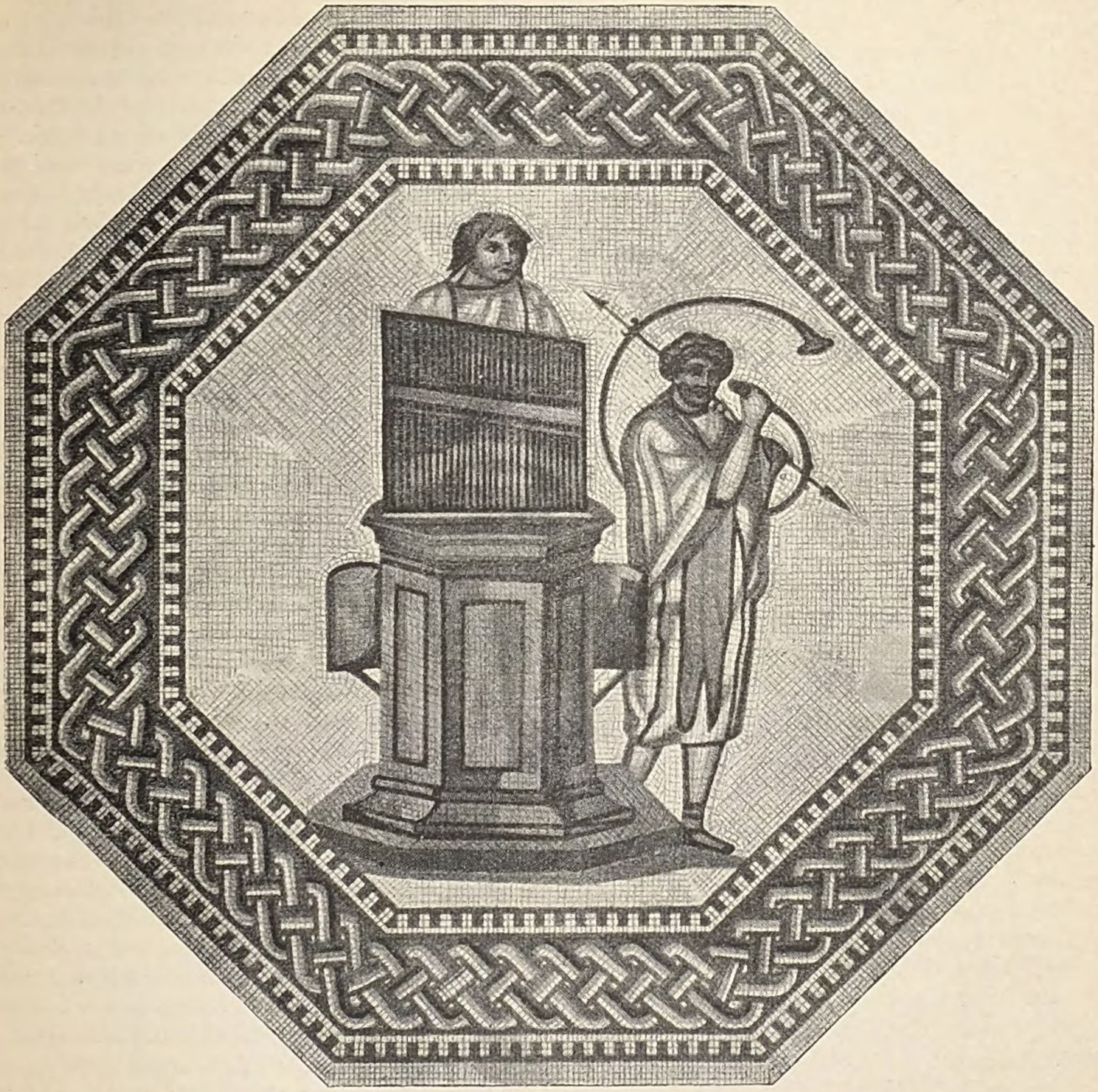
S. 173 Z. 13. Damit sich nun, sowie eine Pfeife ertönen soll, ihre Mündung öffnet, und wenn sie schweigen soll, ihre Mündung wieder schliefst, bringen wir folgende Einrichtung an. Man denke sich eines dieser Kästchen allein für sich γδ und seine Öffnung bei δ, denke sich die dazu gehörige Pfeife ε und den zu ihm passenden Deckel ϛζ mit seiner Öffnung η, letztere aber augenblicklich von der Pfeife abgerückt.

Ferner müssen wir einen dreigliederigen Hebelarm haben ζϑα'β', von dem ein Glied ζϑ mit dem Deckel zusammenhängt, während sich das andre Glied α'ϑ um einen in seiner Mitte befindlichen Bolzen γ' bewegt. (κινείσθω Buttmann S. 141. Vgl. überhaupt dessen Erklärung daselbst.) Wenn wir nun das Ende β' dieses Hebels (oder der Taste) mit der Hand niederdrücken, werden wir den Deckel einwärts stofsen an die Mündung des Kästchens bei δ, und wenn er eingestofsen ist, dann korrespondiert das Loch desselben mit dem der Flöte.

Damit aber beim Wegziehen der Hand auch der Deckel sich von selbst wieder herausschiebt und die Pfeife aus dem Spiele bringt, mufs noch folgende Vorkehrung getroffen sein. Unterhalb der Kästchen mufs eine Leiste liegen ε', gerade wie die Röhre ϟϡ und parallel mit dieser (unsre Abb. 602 zeigt diese Leiste nur im Durchschnitt), und auf ihr müssen Federn aus Horn befestigt sein, wohl gespannt und rückwärts gebogen, wie eine zum Kästchen δ gehörig bei ζ' sichtbar ist. (Statt dieser Hornfedern σπαθία κεράτινα bei Hero hat Vitruv *chordagia ferrea.* Die verschiebbaren Deckel nennt Vitruv *plinthides,* Athen. 4, 75 ἄξονες.) An ihrem oberen Ende mufs eine Schnur angebunden und nach ϑ hingeführt sein, straff angezogen, (auch schon) wenn der Deckel herausgezogen ist. Schieben wir nun durch einen Druck auf das Ende der Taste bei β' den Deckel nach innen, so wird die Feder durch die Schnur angezogen und ihre Krümmung mit Gewalt gerade gebogen; lassen wir aber die Taste los, dann wird die Feder sich wieder in ihre ursprüngliche Lage zurückbiegen und den Deckel von der Mündung wegziehen, so dafs das Loch verschoben wird. Da nun bei jedem einzelnen Kästchen dieselbe Vorrichtung angebracht ist, brauchen wir nur, wenn welche von den Pfeifen tönen sollen, mit den Fingern die betreffenden Hebelärmchen niederzudrücken; wenn sie dann nicht mehr klingen sollen, heben wir die Finger auf, die Deckel schieben sich heraus und die Töne hören auf. —

Die von Vitruv 10, 13 beschriebene Orgel (abgeb. in Rebers Übersetzung Vitruvs, Stuttgart 1865) ist nur wenig vollkommener als die des Hero. Um Luft genug in den Windkessel zu schaffen, besitzt sie zwei Pumpencylinder, einen auf jeder Seite des Instruments, wie das auch bei unsrer Abb. 603 der Fall ist. Ferner war das Ventil, welches bei Hero die in dem kleinerem Cylinder sich auf- und abbewegende Scheibe bildete, durch eine etwas vollkommnere Einrichtung ersetzt. Wenn aber manche unter den Auslegern dieses Schriftstellers (auch Buttmann und Reber) glauben, seine Orgel habe bereits wie die unsrigen eine ganze Zahl von verschiedenen Pfeifenreihen oder Registern gehabt, so erweisen sie damit der Erfindungsgabe des Altertums doch zu viele Ehre. Wir müssen vielmehr gestehen, dafs die ursprüngliche Orgel der Alexandriner noch in mehr als einer Beziehung recht unvollkommen war; denn weder war dafür gesorgt, dafs nicht beim Zurückziehen des Kolbens die Luft aus der Windlade wieder nach dem Kessel zurückströmte, noch war eine Vorkehrung dafür getroffen, dafs die von dem speisenden Rohre weit abliegenden Pfeifen die gleiche Quantität Wind erhielten wie die unmittelbar dem Rohre gegenüberliegenden. Wenn also Vitruv zwischen dem Wind-

[1]) Durch Versehen ist in Abb. 602 das Stigma umgekehrt gezeichnet.



608 Orgel und Posaune beim Cirkusspiel (Mosaik). (Nach Wilmowsky, Bonn 1865.) Zu Seite 566.

kessel und den einzelnen Pfeifenkästchen noch vier bis acht Zwischenkammern annimmt, welche durch besondere Ventile gegen den ersteren hin abgesperrt werden konnten, so können wir in dieser Einrichtung nur eine sehr nötige Vervollkommnung der Heroschen Orgel finden. Wir denken uns diese Kammern als einzelne Abteilungen der Windlade, bestimmt um mit dem Wind, den sie von unten erhalten, etwa drei bis vier gegenüberliegende *(ordinata in transverso)* Pfeifen zu speisen. Aufser den erwähnten prosaischen Beschreibungen der Wasserorgel haben wir noch mehrere poetische Ergüsse über dieselbe, aber kein einziges unter diesen Gedichten sagt ein Wort von einer Mehrzahl der Pfeifenreihen; ebensowenig läfst irgend eine Abbildung eine Andeutung davon erblicken. Vielmehr war die Orgel noch in byzantinischer Zeit ein leicht transportables Instrument. Gewifs hat darum Gräbner recht, wenn er (in seiner Dissertation De organis veterum hydraulicis, Berlin 1867) die Annahme verschiedener Register bei Vitruv mit aller Entschiedenheit bekämpft.

Wenn uns Athenaeos 4, 75 von Heros Vorgänger Ktesibios berichtet, derselbe habe das Orgelspiel der Thais, seinem Weibe, gelehrt, so liegt die Vermutung nahe, dafs die Unvollkommenheit der an jenen Instrumenten angebrachten Windpumpe die Thätigkeit ungeschickter Sklaven anfangs noch nicht zuliefs. An Vitruvs verbesserter Orgel werden dagegen zwei Sklaven die Zuführung der Luft besorgt haben, und dasselbe war wohl auch an derjenigen

Orgel der Fall, welche im 4. Jahrh. n. Ch. Optatianus Porphyrius in seinem syrinxförmigen Gedicht beschreibt (Lemaire, Poetae minores I, 708):

...... *properantibus incita ventis*
Quos vicibus crebris iuvenum labor haud sibi discors
Hinc atque hinc avimatque agitans augetque reluctans.

Auch bildliche Darstellungen bestätigen diesen Gebrauch, vgl. die große Denkmünze bei Ekhel, Doctrina num. VIII, 303 und das Elfenbein-Diptychon aus dem 6. Jahrhundert bei Wieseler, Theatergebäude Taf. A, 36.

Die nächste Verbesserung in dem Bau der Wasserorgel führte zu einer Verminderung der Arbeitskräfte, wie sie vielleicht durch das mehr und mehr Herrschaft gewinnende Christentum und die von demselben gebotene Aufhebung der Sklaverei bedingt war. Auf der in Abb. 603 abgebildeten Orgel — sie ist dem Mosaikfußboden der römischen Villa in Nennig bei Trier entnommen — sieht man zu beiden Seiten des Instruments zwei kleine Cylinder, indes sind dieselben offenbar nicht dazu bestimmt, von besonderen Gehilfen bedient zu werden; vielmehr läßt die konvergierende Richtung der unterhalb sichtbaren Treibstangen erkennen, daß dieser Apparat durch die Füße desselben Mannes in Bewegung gesetzt wird, der mit seinen Händen die Tasten spielt. Ein litterarischer Bericht stimmt damit überein, wenn wir in dem Gedichte Claudians über das Konsulat des Theodorus (um 400 n. Chr.) v. 317 die von dem obengenannten R. Gräbner vorgeschlagene Lesart acceptieren:

Et qui magna levi detrudens murmura tactu
Innumeras voces segetis moderatus ahenae
Intonet erranti digito pedibusque trabali
Vecte laborantes in carmine concitet undas.

Später traten übrigens an Stelle der Pumpencylinder lederne Blasbälge (Isidor, Etym. III, 21, 2; Cassiodor zu Psalm 150).

In Berichten über die ältesten Orgeln der christlichen Kirche wird gerne die Schwerfälligkeit der Tasten betont, welche nur durch Schläge mit der Faust hätten in Bewegung gesetzt werden können. Die Berichte der Profanschriftsteller, welche allerdings von der leichten Beweglichkeit unserer Tasten keine Ahnung haben konnten, versichern dagegen mit solcher Bestimmtheit das Gegenteil, daß wir jene ungünstigen Schilderungen notwendig für übertrieben halten müssen. Man lese doch nur die Worte *levi tactu* und *erranti digito* in den soeben angeführten Versen Claudians und vergleiche damit aus dem Lobgedicht des Kaisers Julian in der Anthologia Palatina II, 74 die Verse

καί τις ἀνὴς ἀγέρωχος ἔχων θοὰ δάκτυλα χειρός
ἵσταται ἀμφαφόων κανόνας συμφράδμονας αὐλῶν·
οἱ δ' ἁπαλὸν σκιρτῶντες ἀποθλίβουσιν ἀοιδήν.

Auch Cassiodor zum 150. Psalm spricht von den Fingern, nicht aber den Fäusten des Spielers.

Über die Zahl der Pfeifen an den Orgeln des Hero oder Vitruv erfahren wir leider gar nichts. Wir können uns nur denken, daß der Umfang des Instruments ausgereicht haben muß, um wenigstens in einer Tonart und Tonlage eine Reihe von Melodien zu spielen, und dazu mochten acht bis neun Pfeifen genügen. Aus späterer Zeit haben wir den Bericht des Bellermannschen Anonymos § 28, aus dem wir erfahren, daß die Wasserorgeln nur in sechs Tonarten spielten, nämlich im hyperlydischen, hyperiastischen, lydischen, phrygischen, hypolydischen und hypophrygischen Tropos. Diese Tonarten entsprechen nach den Registern des Alypios den heutigen Skalen c- g- d- a- und e-Moll und würden somit eine Klaviatur bedingen, welche außer den sieben einfachen Tönen der Skala oder den sieben weißen Tasten unseres Systems noch vier Tasten für chromatische Töne in jeder Oktave enthielt. Jede Oktave zählte demnach elf Tasten, die ganze Orgel aber muß wohl drei solcher Oktaven umfaßt haben. Da nämlich im vollkommenen System der Griechen jede Tonart einen Umfang von zwei Oktaven hat, unter den im Anonymos genannten aber zwei Tonarten sich befinden, welche gerade um eine volle Oktave auseinander liegen (hyperlydisch = hoch g und hypophrygisch = tief g nach Alypios), so wird wohl die in jener Angabe gemeinte Wasserorgel die drei Oktaven vom tiefen G der Bassisten bis zu dem hohen g'' unserer Soprane umfaßt haben, und waren etwa, was leicht möglich, die beiden außen liegenden Oktaven in ihren chromatischen Zwischentönen nicht ganz vollständig, so ergibt sich eine runde Gesamtzahl von etwa 30 Pfeifen für eine solche Orgel des späteren Altertums, eine Zahl, welche mit unserem Bilde Abb. 603 sich recht gut im Einklang befindet. Vgl. Gräbner S. 34.

Für eine Wasserorgel hat man auch einen Gegenstand von wesentlich andrer Form als die bisher besprochenen erklärt. Denselben hat Winckelmann auf einem Sarkophag der Villa Pamfili dargestellt gefunden und in seinen Monumenti inediti Taf. 189 abbilden lassen. Vgl. auch Wieseler, Theatergebäude Taf. 13, 1. Auf einem viereckigen Kasten erhebt sich eine Scheibe oder Kugel und rings aus der oberen Hälfte der letzteren ragen sieben Gegenstände hervor, welche Schalltrichtern von Blasinstrumenten nicht unähnlich sind. Es wäre nicht unmöglich, daß wir in dem eckigen Kasten den Blasebalg, in dem runden Gegenstand darüber die Windlade zu erkennen hätten. Dürfen wir uns aus der Handbewegung des an diesem Werkzeug beschäftigten Knaben einen weiteren Schluß erlauben, so hatte diese Art von Orgeln gar keinen Tasten-Mechanismus, sondern das aus der Windlade herausragende Ende der

Pfeifen wurde direkt von der Hand des Spielers so gedreht, dafs je nach Bedürfnis der Wind Zutritt in die Pfeife erhielt. Mit diesem bei Winckelmann abgebildeten Gegenstand ist wiederum ein andrer verwandt, dem man, wenn in ersterem eine Orgel anerkannt ist, dieselbe Bedeutung nicht mehr wird absprechen können. Vgl. die Platte mit scenischen Darstellungen in Arch. Ztg. 1867 Taf. 25 und in der Festschrift der Würzburger Phil.-Vers. Sind auch die Pfeifen auf diesem Bilde so undeutlich geraten, dafs der Gedanke an die Schalltrichter von Flöten etwas fern liegt, so kommt doch die Analogie des zuerst erwähnten Bildes unsrer Fantasie soweit zu Hilfe, dafs man dieselbe Möglichkeit der Deutung auch hier zuzugeben geneigt sein wird.

Obgleich aber die Wasserorgel schon fast drei Jahrhunderte v. Chr. erfunden war und namentlich in bezug auf Stärke des Tons so viel vor den übrigen Instrumenten der Alten voraus hatte, vermochte sie sich doch nur langsam Geltung und Anerkennung zu verschaffen. So viel Geschmack zeigten doch die Epigonen der alten Hellenen noch auf Jahrhunderte hinaus, dafs sie lieber einen von menschlichem Atem beseelten Ton auf ihre Empfindung wirken liefsen, als eine so fühl- und herzlos arbeitende Maschine. Im Circus allerdings, wo die gewaltige Ausdehnung des Raums Instrumente von bedeutender Tonstärke erheischte, war die Orgel ein willkommenes Mittel, um das Auftreten der Kämpfer zu begleiten (Petronius Sat. 36), und darum erscheint sie in Bild und Schrift am häufigsten mit andern Darstellungen aus dem Circus vereint (Gräbner S. 32 u. 40), indes scheint sie hier zu der Rolle eines blofsen Signalinstruments verurteilt gewesen und ohne jede künstlerische Bedeutung geblieben zu sein. Unter den gekrönten Siegern wird dagegen nie in irgend einer Inschrift ein Orgelspieler erwähnt, und so wird es denn auch auf mehr als auf blofsem Zufall beruhen, dafs Musikschriftsteller wie Plutarch und Ptolemäos die Orgel nicht mit einem einzigen Wort erwähnen. Der eitle Nero freilich und nach ihm noch drei andre Kaiser haben dieses lauttönende Instrument gerne gespielt; recht gewürdigt sollte seine Bedeutung erst dann werden, als hellenischer Geschmack und hellenische Sitte längst begraben und vergessen war. [v. J]

Flufsgötter. »Die Flufsgötter werden, je nach der physischen Gröfse und der poetischen Würde des Stroms, bald als greise Männer, bald als Jünglinge mit Urnen, Füllhorn, Schilf gebildet; und an die rein menschliche Bildung reiht sich besonders in den älteren Bildungsweisen, mit mannigfaltigen Abwechselungen oft bei demselben Flusse, die Stiergestalt, teils durch blofse Hörner, teils durch einen Stierleib mit Menschenhaupt, teils durch völlige Stierbildung an (vgl. »Acheloos«). Die Natur des Landes, die Schicksale des Volkes, welches dem Flusse anwohnte, bestimmt Bildung und Attribute genauer, wie bei der grofsartigen Statue des Segenspenders Neilos (s. Art.) und des machtvoll gebietenden Tiberis, den die Wölfin mit den Zwillingen (s. S. 510 Abb. 552) bezeichnet« (Müller, Arch. § 403). Von Zeugnissen der Alten führen wir an Cornut. nat. deor. 22: καὶ τοὺς ποταμοὺς κερασφόρους καὶ ταυρώπους ἀναπλάττουσι; Eust. ad Dion. perieg. 433: ταυροκράνους καὶ κερασφόρους ἐτύπουν αὐτούς. Aelian V. H. II, 33: τὰ ἀγάλματα αὐτῶν ἐργαζόμενοι οἱ μὲν ἀνθρωπομόρφους αὐτοὺς ἱδρύσαντο, οἱ δὲ βοῶν εἶδος αὐτοῖς περιέθηκαν. — — Ἀθηναῖοι δὲ τὸν Κηφισσὸν ἄνδρα μὲν δεικνύουσιν ἐν τιμῇ, κέρατα δὲ ὑποφαίνοντα, worauf noch zahlreiche Beispiele folgen; vgl. Eur. Jon. 1261: ὦ ταυρόμορφον ὄμμα Κηφισσοῦ πατρός, Horat. Od. 4, 14, 25: *tauriformis Aufidus.* Am Altar des Amphiaraos in Oropos waren Pan, die Nymphen und die Flufsgötter Acheloos und Kephisos abgebildet (Paus. 1, 34, 3). Im Tempel zu Assoros war eine Marmorstatue des Flusses Chrysas *(praeclare factum)*, welche Verres zu rauben suchte (Cic. Verr. II, IV, 44); auch auf Münzen. Das Vorderteil eines Stieres, der gewöhnliche Münztypus von Gela in Sicilien, stellt den Flufsgott Gelas dar. — Dagegen wird seit Phidias die menschliche Bildung wohl zur Regel und gibt zu sehr schönen Kunstleistungen Anlafs. Über den Ilisos des Phidias s. »Parthenon«, in dessen westlichem Giebelfelde er liegt, ferner »Eutychides« über den Orontes (S. 519 Abb. 560), dessen Gestalt bei andern syrischen Städten Nachahmung fand. Auf einer Münze Trojans findet sich das besiegte Mesopotamien zwischen den beiden Flufsgöttern Euphrates und Tigris dargestellt. Aber auch ganz unbedeutende Flüsse und Bäche sind wenigstens auf Münzen der anliegenden Städte oft personifiziert, infolge der hohen Bedeutung fliefsenden Wassers für südliche Länder.

Am grofsartigsten ausgebildet ist die Statue des Nil (s. Art.); sie wurde bei den Römern typisch für die Nachbildung zunächst des Tiberis (abgeb. Millin G. M. 74, 308), dessen Kolossalstatue auf dem Capitol zur Seite des Springbrunnens neben jenem gelagert ist. Das Haupt ist bärtig und mit Schilf (oder Lorbeer?) bekränzt. Ein Füllhorn mit Früchten und Ähren ruht ihm im rechten Arme, in der Linken hat er ein grofses Schiffsruder. Unter seinem rechten Arme kauert die Wölfin, neben der die Zwillinge spielen. An der breiten Basis ist das fliefsende Wasser dargestellt; darunter im flachen Relief der Schiffsverkehr auf dem Flusse und der Warentransport in die Stadt, daneben weidendes Vieh am Ufer, in schöner Einzelerfindung und Ausführung. — Fast gleichen Ruhm mit diesen Statuen behauptet die Kolossalstatue am Eingang des capitolinischen Museums, welche von ihrem früheren Aufstellungsorte im Volke der Marforio genannt wird. Der liegende Flufsgott mag Rhein oder Donau vorstellen; der

Kopf ist zeusartig gebildet. Ähnliche Darstellungen von Rhenus und Danubius auf Münzen Millin G. M. 78, 309. 310.

Aufser der unter »Nil« abgebildeten Statue geben wir hier (Abb. 604 aus von Sacken, Wiener Bronzen Taf. 29, 12) einen irrtümlich als Jo publizierten Kopf, in welchem Brunn, Arch. Ztg. 1874 S. 112 einen vorzüglich gearbeiteten Flufsgott erkannt hat. Er bemerkt, dafs »die breite gedrückte Nase, die schnaubenden Nüstern, der trotzige volle Mund, der stiere Blick, der noch ausdrucksvoller als die Hörner den Gegner durchbohren zu wollen scheint, die kraftvolle Breite des ganzen Gesichts, das aus dem unbeugsamen breiten Stiernacken herauswächst, jene elementare Gewalt eines wilden Bergstromes sehr gut ausdrücken«. In der durch diese letzten Worte gegebenen Beschränkung auf ein kurzläufiges, aber heftig strömendes Bergwasser liegt also die Motivierung der gänzlich abweichenden Bildung von der



604 Flufsgott (Bergstrom).

ehrwürdigen Greisengestalt grofser, die Ebene durchziehenden Ströme, von der Jünglingsfigur des lieblichen Orontes und der schönen Knabengestalt des sanften Akragas, welcher als Elfenbeinstatue in Delphi geweiht war (Aelian. V. H. II, 33). [Bm]

Fortuna. Wie ausgedehnt im alten Italien die Verehrung der Glücksgöttin als einer dämonischen Macht gewesen sein mufs, wird aufser andern vereinzelten Belegen durch die Menge und die mannigfaltigen Beziehungen der Heiligtümer dargethan, welche sie allein in Rom besafs. Hier sollte Servius Tullius mindestens ihre beiden ältesten Tempel gestiftet haben, in deren einem neben dem Bilde der Göttin sein eignes in mysteriöser Verhüllung stand. Alte und heitere Volksfeste waren mit ihrem Dienste verbunden. Aus der Schrift Plutarchs über das Glück der Römer, welches allerdings dem rückschauenden Blicke staunenswert erscheinen mufste, lernen wir die verschiedenen Beinamen kennen, mittels deren die verstandesmäfsige Skrupulosität der römischen Staatsleitung die verschiedenen Wirkungsweisen dieser Gottheit zu trennen und zu sammeln versuchte. So gab es eine Fortuna *publica* oder Fortuna *populi Romani*, die auch auf Münzen, durch ein Diadem ausgezeichnet, erscheint, welche als Stadtgöttin im politischen Sinne des Worts der griechischen Tyche (s. Art.) entspricht (vgl. z. B. Cic. Mil. 32, 87, wo sie *dura et crudelis* heifst). Vielleicht war sie eins mit der auf dem Capitol und auf dem Quirinal verehrten Fortuna *primigenia;* auf letzterem Hügel gab es noch eine F. *publica,* Den Gegensatz bildet F. *privata* auf dem Palatin, welche das bürgerliche Familienleben anging. Fortuna *muliebris* wurde bekanntlich zu Ehren der Frauen beim Abzuge Coriolans gestiftet (Liv. II, 40, 12); der Tempel enthielt zwei Bilder. Als F. *Virgo* erklärten die Gelehrten ein verhülltes Bild im Tempel auf dem Ochsenmarkte, das sonst für *Pudicitia* ausgegeben wurde. Ein prächtiger Tempel der F. *equestris* galt einer glänzenden That der Ritter. Der F. *barbata* weihte die römische Jugend die erste Schur des Bartes; zur F. *virilis* beteten die Frauen um tüchtige Männer. Später finden sich (inschriftlich) Fortunae als Schutzgöttinnen von Korporationen, Familien, Munizipien, Provinzen; auch namentlich neben dem Genius Caesaris eine Fortuna *Augusta*. Noch mehr spezialisiert sind die Begriffe der Fortuna *respiciens*, der Umsichtigen, der F. *obsequens*, der Gnädigen (auch auf Münzen), der F. *huiusce diei*, des Heute als der rasch zu ergreifenden Gelegenheit, welcher von Catulus in der Cimbernschlacht ein Tempel mit Circusspielen gelobt wurde. Fast ironisch (für uns) klingen Heiligtümer der F. *viscata*, der Ködernden, und F. *dubia*, der Schwankenden, und der F. *brevis*, des kurzen Glücks, im Gegensatz zur F. *manens*, welche Horat. Od. III, 29, 53 nicht als selbsterfundene preist; denn sie wird auf Münzen des Commodus genannt. Von F. εὔελπις und ἀποτρόπαιος kennen wir die lateinischen Namen nicht; F. *mammosa* wird als die abgelebte (mit hängenden Brüsten) erklärt. Der F. *redux*, sehr häufig auf Münzen und Inschriften, wurde nach glücklicher Rückkehr des Augustus aus Asien durch Stiftung und Weihung eines Altars am 15. Dezember 19 v. Chr. ein öffentlicher Festtag gegönnt und damit eine oft wiederholte Ehrenbezeugung für die Kaiser angebahnt. Die F. *tranquilla* als Göttin der günstigen Meerfahrt (vgl. »Aphrodite Euploia«) wurde im Hafen von Ostia neben Portunus verehrt. Mit Recht sagt also von dieser Weltmacht, in welche alle persönlichen Götter zerflossen waren, Plin. II, 22: *Toto quippe mundo et locis omnibus omnibusque horis omnium vocibus Fortuna sola invocatur ac nominatur, una accusatur, una cogitatur, sola laudatur, sola arguitur et cum conviciis colitur, volubilis, a plerisque vero et caeca etiam existimata, vaga, inconstans, incerta, varia, indignorumque fautrix.*

Bildliche Darstellungen dieser ebenso umfassenden wie persönlich unbestimmten Göttin kennen wir erst aus der Zeit, wo griechische Künstler ihre

Formen den Römern längst angepafst hatten. Eigentümlich italisch ist wohl nur noch die Bekleidung mit dem Helm (s. unten), ferner das oft erwähnte Rad (auch auf etruskischen Bildwerken) oder die rollende Kugel unter ihren Füfsen, ein Sinnbild der Unbeständigkeit. Vgl. Pacuvius: *Fortunam insanam esse et caecam et brutam perhibent philosophi saxoque*



605 Fortuna aus Pompeji.

instare in globoso praedicant volubili; Cic. Pison. 10: *Fortunae rotam pertimescere;* Ovid. epist. ex Pont. II, 3, 56: *dea in orbe stans.* Das Steuerruder, welches ihr als Lenkerin aller Dinge gebührt, ist ebenfalls alt und scheint der antiatischen Göttin besonders eigen gewesen zu sein. Das Füllhorn mit dem Früchtesegen ist so recht ihr Charakteristikum, besonders mit dem mehrmaligen eigentümlichen Zusatze der dazwischen hervorragenden pyramidenförmigen Gegenstände, welche man für Keile (die bei Horaz Od. I, 35, 18 erwähnten *cunei*) nehmen kann, die allerdings eigentlich der Schicksalsgöttin *(Necessitas)* zukommen. Einen Aufsatz von Federn auf dem Haupte hat sie anscheinend von Isis entlehnt. Geflügelte Bilder sind fraglich.

In zahlreichen Marmorstatuen und kleinen Bronzen erscheint sie thronend oder stehend, mit vollen Gewändern bekleidet, auf dem Haupte die Stephane oder den Modius, oft mit lang herabhängendem Schleier. Im linken Arme hält sie das Füllhorn, mit der Rechten das Steuerruder; doch fehlt letzteres oft. (Sind etwa letztere Statuen, bei Clarac pl. 450 bis 456 als *Abundantia* bezeichnet, nach Horat. Epist. I, 12, 29; carm. sec. 60 als Copia zu benennen?) Die Abbildung einer solchen bringen wir unter »Tyche«. Vgl. auch v. Sacken, Wiener Bronzen Taf. 15 S. 86 f. — Eine herkulanische Bronzestatuette (Abb. 605, hier nach Mus. Borb. III, 26) zeigt uns die Vermischung jener Attribute mit der Gestalt der ägyptischen Isis, welche durch das franzenbesetzte über der Brust zusammengeknotete Gewand charakterisiert wird.



606



607

Auf dem Kopfe trägt sie dazu zwei grofse Sperberfedern, welche eine Lotosblume einschliefsen.

Die von Horat. Od. I, 35 verherrlichte Fortuna in der Hafenstadt Antium war nach den Schriftstellen und Münzbildern eigentlich ein Schwesternpaar, Martial. V, 1, 3: *veridicae sorores;* auf einer Inschrift *Fortunae victrices*). Sie erscheinen auf unter Augustus geprägten Münzen der *gens Rustia* (Abb. 606 und 607, nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. IV, 3. 4) und der *gens Egnatia* (Abb. 608, nach Wieseler, Denkmäler II, 939). Auf den ersteren beiden Bildern lehnen ihre Oberkörper auf einem gemeinsamen Untersatze, der hier mit Widderköpfen, dort mit Delphinen (wegen ihrer Meeresherrschaft) verziert ist. Dort hat die vordere die rechte Brust entblöfst (wie nicht selten Aphrodite, mit welcher die römische Fortuna Verwandtschaft zeigt), hier trägt dieselbe neben dieser Bezeichnung noch einen Helm. Die Münze des Egnatius zeigt zwei ganze stehende Figuren, beide behelmt und mit Lanzen. Die zur Linken hält ein kurzes Schwert und setzt den Fufs auf einen Gegenstand, der wie ein Eberkopf aussieht, »sicherlich einen Schiffsschnabel, ἔμβολον, *rostrum navis*« (Wieseler). Auf die zur Rechten fliegt ein Eros zu. An beiden

Seiten zwei Schiffsvorderteile mit aufgerichteten Rudern. — Zwei Fortunen finden sich auch auf einer Glaspaste (Abb. 609, nach Gerhard, Ant. Bildw. Taf. IV N. 6); die eine sitzend mit Füllhorn und Ruder, die andre wie eine Dienerin vor ihr stehend, blofs mit Füllhorn.

Die gefeierte Fortuna *Primigenia* zu Praeneste, welche Jupiter und Juno als ihre Kinder im Schofse hielt und in einem grofsartigen Tempel ein stark vergoldetes Bild hatte, wurde als Orakel mit Losen befragt, welche ein Knabe in einem aus heiligem Ölbaumholz gefertigten Kasten mischte und zog (Cic. divin. II, 41). Den Kasten und darüber das Brustbild des Knaben (oder wohl eher nach Müller,



608 (Zu Seite 571.)



609

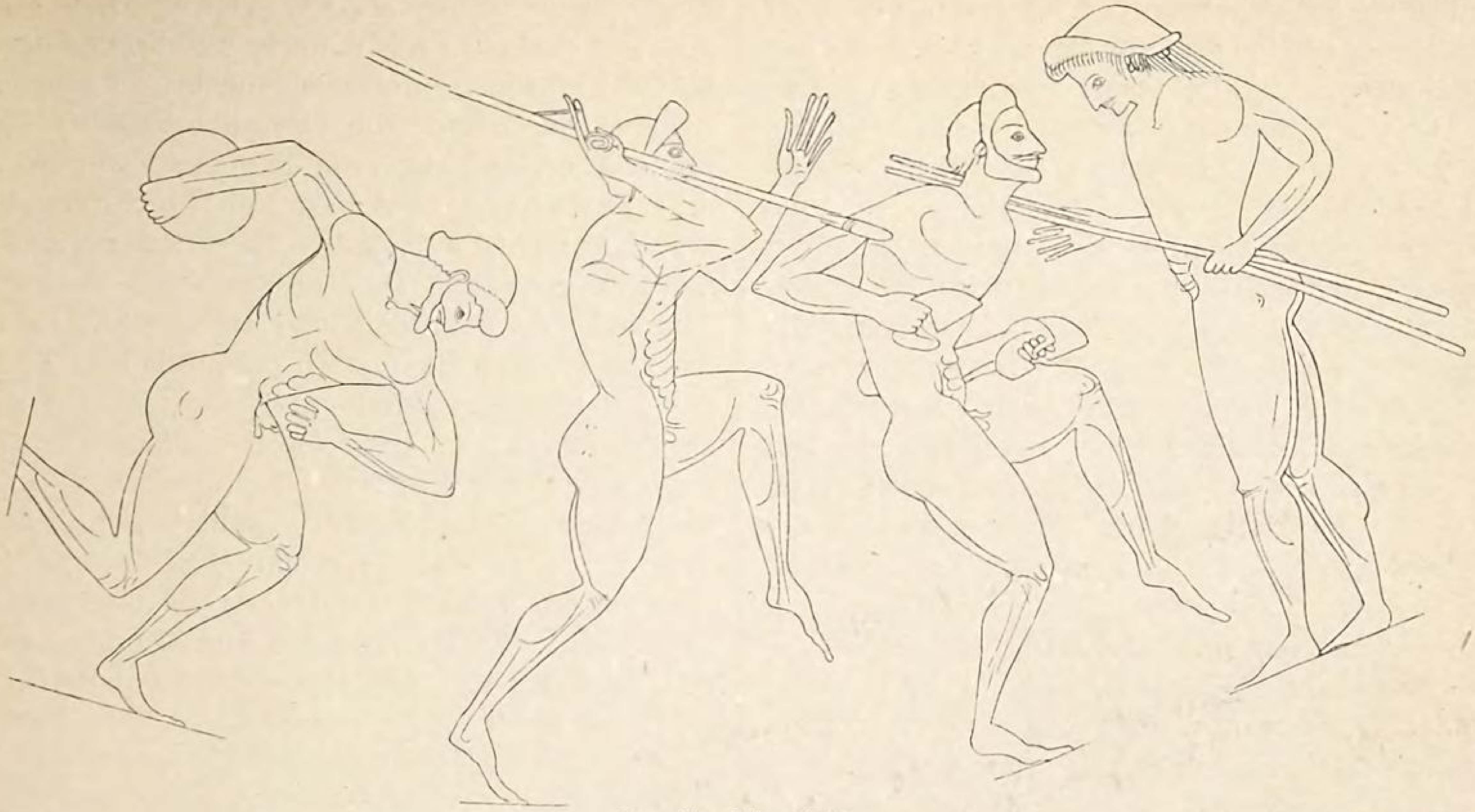


610

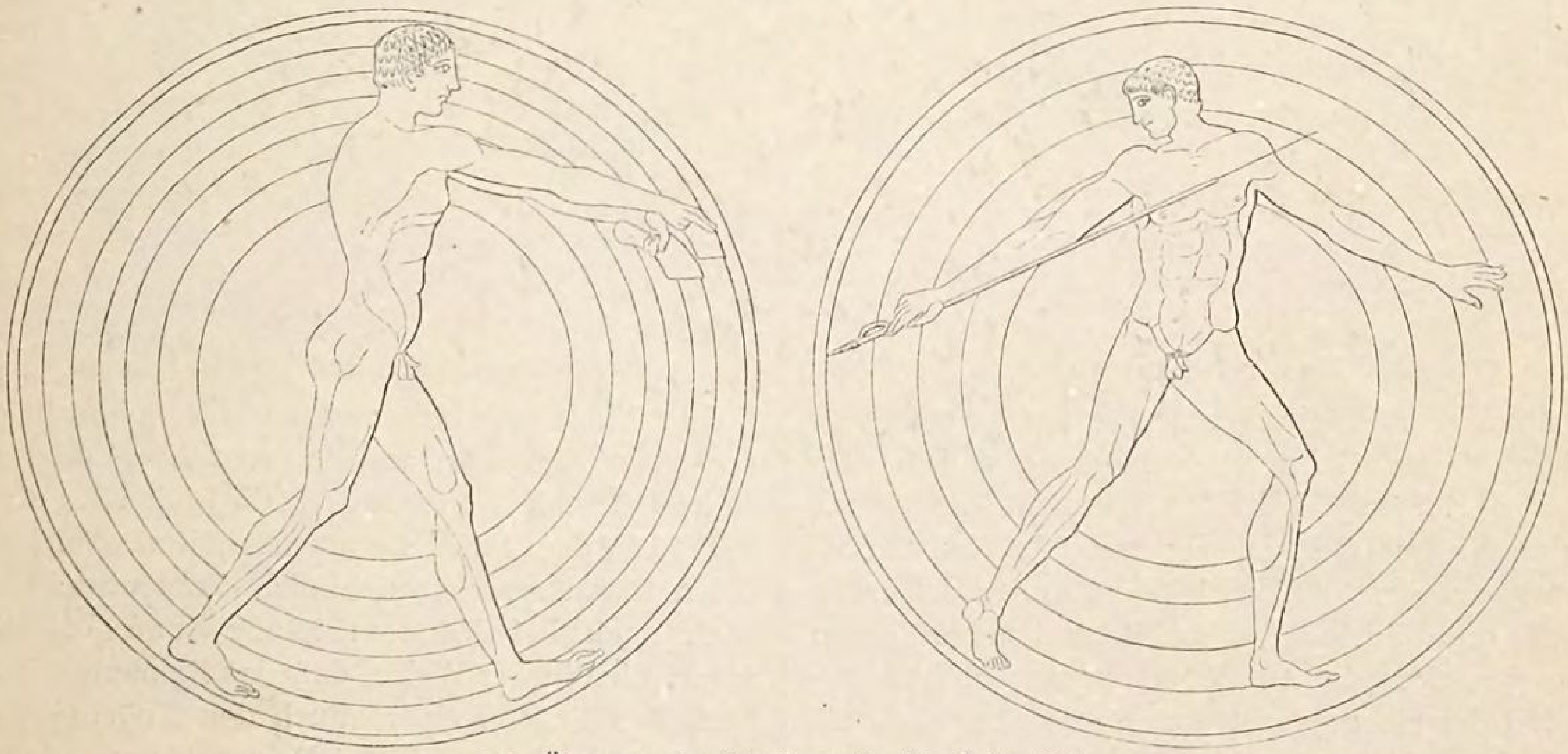
die Göttin Sors) sehen wir auf einer Münze, die *M. Placto*rius *Cest*ianus Senatus Consulto prägen liefs (Abb 610, nach Wieseler, Denkm. II, 945). [Bm]

Fuhrwerk s. Wagen.

Fünfkampf. Der schon in der 18. Olymp. in die Reihe der olympischen Wettkämpfe aufgenommene Fünfkampf oder das Pentathlon ist eine für agonistische Zwecke geschaffene Verbindung von fünf teils leichteren, teils schwereren gymnastischen Übungen. Die fünf Kampfarten, aus denen sich das Pentathlon zusammensetzte, sind nach der bei weitem überwiegenden Mehrzahl der Angaben: Sprung, Wettlauf, Diskuswurf, Speerwurf und Ringkampf; die vereinzelt sich findende, bisweilen von Neueren aufgenommene Angabe, dafs an Stelle des Speerwurfes der Faustkampf zu setzen sei, verdient keinen Glauben und beruht lediglich darauf, dafs die Kämpfe der Phäaken in der Odyssee in Laufen, Ringen, Sprung, Diskuswurf und Faustkampf bestehen, hierbei ist aber von der systematischen Verbindung, wie sie später für das Pentathlon bestand, noch keine Rede. — Die schwierigste Frage, welche mit dem Pentathlon zusammenhängt, ist die nach der Reihenfolge der einzelnen Kämpfe und nach den Bedingungen des Sieges. Die scheinbar so nahe liegende Annahme, dafs man, um Sieger zu sein, in allen fünf Kampfarten den Sieg davongetragen haben mufste, ist, obgleich von G. Hermann, Böckh, Dissen u. a. geteilt, doch nicht haltbar; es liegen vielmehr ausdrückliche Zeugnisse dafür vor (vgl. namentlich Schol. Aristid. Panath. p. 112 Frommel), dafs drei Siege schon genügten (ἀποτριάζειν, vgl. Poll. III, 151). Nach der Ansicht von Ed. Pinder (Über den Fünfkampf der Hellenen, Berlin 1867) wäre die Reihenfolge und die Bedingungen des Sieges folgende gewesen: »man begann mit dem Sprung; hierfür wurde eine Normalleistung gefordert, und jeder, welcher dieselbe bestand, durfte am folgenden Kampfe teilnehmen, es gab demnach hierin keinen bestimmten Sieger. Als zweites kam der Speerwurf; die vier besten Speerwerfer traten dann zusammen zum Lauf, die drei besten Läufer kämpften miteinander im Diskuswurf und endlich traten die beiden besten Diskuswerfer zum Ringkampf an, welcher schliefslich den Ausschlag über die Palme für das ganze Pentathlon gab«. Diese von Grasberger, Erziehung u. Unterricht III, 183 ff. gebilligte Ansicht ist neuerdings bekämpft worden von Percy Gardner im Journ. of hellen. stud. I, 210. Derselbe wendet dagegen zunächst ein, dafs auf solche Weise die Möglichkeit bestanden hätte, dafs jemand, welcher in den vier vorangehenden Kämpfen jedesmal der erste gewesen war, dennoch durch seine Niederlage im letzten, im Ringkampfe, um die Frucht des Sieges gebracht werden konnte von jemanden, welcher in sämtlichen voraufgehenden Kämpfen einen niedrigeren Platz eingenommen hatte; dadurch wäre also dem Ringkampf ein gar zu grofses Gewicht beigelegt. Ferner stimme jene Annahme nicht mit der ausdrücklichen Angabe, dafs ein dreifacher Sieg zum Erringen der Palme erforderlich sei; denn dafs jemand bei drei der vorausgehenden Kämpfe zwar jedesmal unter den besten, aber doch nicht an sich der beste, also der erste, sei, könne doch nicht als wirkliches τριάζειν, d. h. τρισὶ νικᾶν (Plut. Qu. conv. IX, 2, 2 p. 738 A), gelten. Gardner selbst nimmt an, dafs die Pentathlen zu zwei und zwei oder zu zwei mit einem Ephedros (bei ungerader Zahl der Kämpfer) zugleich kämpften, dafs dann die Sieger aus den einzelnen Paaren sich gegenübertraten, bis schliefslich nur noch zwei oder drei Kämpfer übrig blieben, welche miteinander um den Preis ringen konnten. Dagegen kehrt Holwerda in der Arch. Ztg. 1881 S. 205 ff. wieder zu der schon von Philipp (de pentathlo, Berlin 1827) aufgestellten Ansicht zurück, dafs drei Siege den ganzen Sieg brachten und dafs, wenn jemand schon nach dem dritten oder vierten Kampfe drei Siege errungen hatte, die weitere Fortsetzung des Kampfes zwecklos war und daher unterblieb. Eine sichere Beantwortung der Frage nach dem Prinzip des Sieges im Fünfkampf ist nun auf Grund des uns vorliegenden Materials allem Anschein nach nicht möglich; der mythische Fünfkampf der Argonauten bei Philostr. de gymn. c. 13, auf den von Pinder u. a. grofser Wert gelegt wird, hat solchen ganz und gar nicht, da es hier blofs heifst, Peleus sei im Ringkampf der beste gewesen, in den übrigen Übungen aber hinter den andern zurückgestanden, und darum habe Jason das Pentathlon eingeführt, um dem Peleus dadurch Gelegenheit zum Gesamtsiege zu geben. Hieraus geht nur so viel mit Evidenz



611 (Zu Seite 574.)

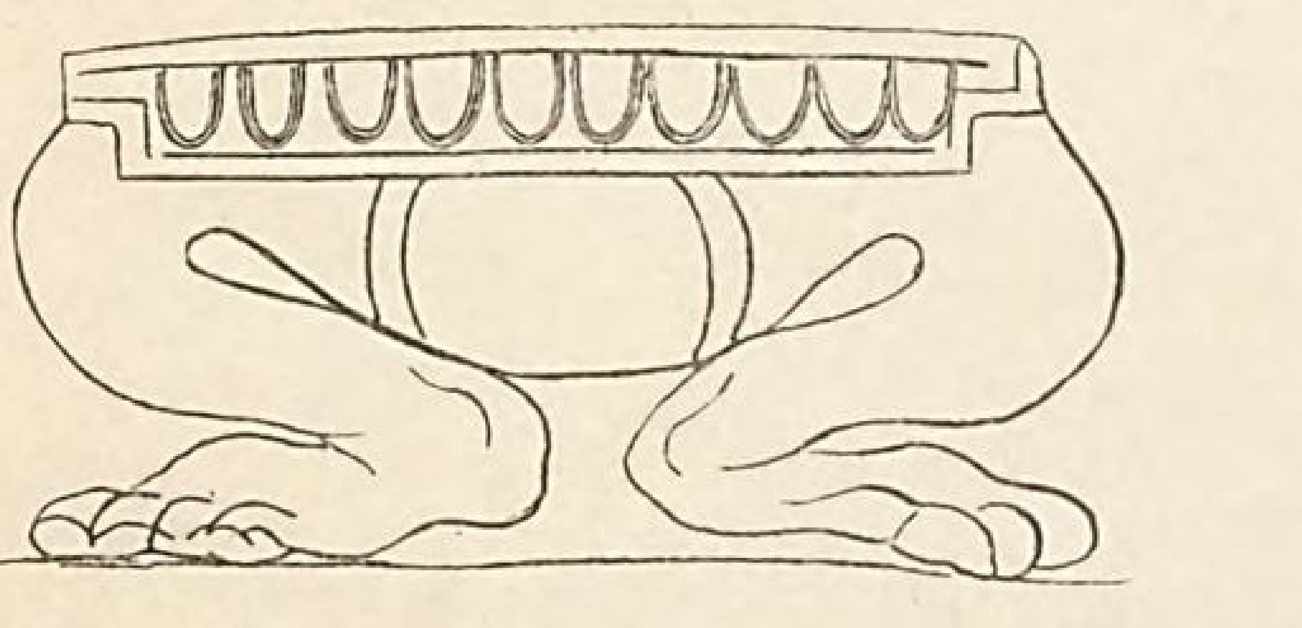


612 Übungen im Fünfkampf. (Zu Seite 574.)

hervor, dafs der Ringkampf allerdings der entscheidende und daher letzte war; sonst kann aber über Art und Reihenfolge der Kämpfe kein sicherer Schlufs hieraus gezogen werden. Am wahrscheinlichsten ist es, die Ansichten von Pinder und Holwerda zu vereinigen, in der Weise also, dafs bei der ersten Übung, die allem Anschein nach der Lauf gewesen sein wird, nicht eine Normalleistung, der die überwiegende Mehrzahl, wo nicht alle, genügen konnten, verlangt wurde, sondern die fünf besten ausgewählt wurden, die nun zur zweiten Kampfart übergingen, und dann weiter, wie oben dargelegt. Kam es aber vor, dafs jemand in drei Kämpfen der erste (nicht unter den ersten, sondern πρῶτος im strengsten Wortsinn) war, so genügte das für den Sieg, und die andern Kämpfe — entweder die beiden letzten oder blofs der letzte allein — konnten wegfallen; der Ringkampf gab also nur den Ausschlag, wenn beim vierten Kampfe der Sieg noch unentschieden war. — Unsicher ist es auch, wenn Pinder den Diskuswurf an die vierte Stelle setzt, weil nach Paus. VI, 19, 4 drei Diskusscheiben beim Pentathlon zur Verwendung kamen und man daraus schliefsen müsse, dafs bei diesem Wettkampf niemals mehr als drei Kämpfer teilnahmen; wenigstens ist die abweichende Erklärung, welche Holwerda a. a. O. von diesen drei Disken gibt, auch denkbar. Die Kunstdarstellungen helfen uns auch nichts zur Entscheidung der Reihenfolge, da sie nicht übereinstimmmen und eine vollständige Darstellung, auf der alle fünf Kampfarten vertreten wären,

überdies gar nicht bekannt ist. Dagegen haben wir zahlreiche Darstellungen, auf denen mehrere aus den Kämpfen des Pentathlon zusammengestellt sind. Das hier Abb. 611 mitgeteilte Vasenbild (nach Arch. Ztg. 1881 Taf. 9) zeigt drei von den Kämpfen des Pentathlon: einen Diskuswerfer, einen Speerwerfer und einen die Springgewichte in den Händen haltenden Springer; dabei steht ein Aufseher mit Stäben. Der Abb. 612 abgebildete Bronzediskus des Berliner Museums, der aus Aegina stammt (Durchmesser etwa 21 cm, Gewicht beinahe 2 kg), zeigt in gravierten Umrissen auf der einen Seite einen Springer mit den Springgewichten, auf der andern einen Speerwerfer; der Speer ist gleich dem des Vasenbildes mit einer langen Spitze und einer Schleife versehen. Über die Art des Speerwurfs, den Gebrauch der Springgewichte u. a. m. s. die Artikel »Speerwerfen«, »Springen«; sowie »Ringkampf« und »Wettlauf«; über den Diskuswurf s. oben S. 458. [Bl]

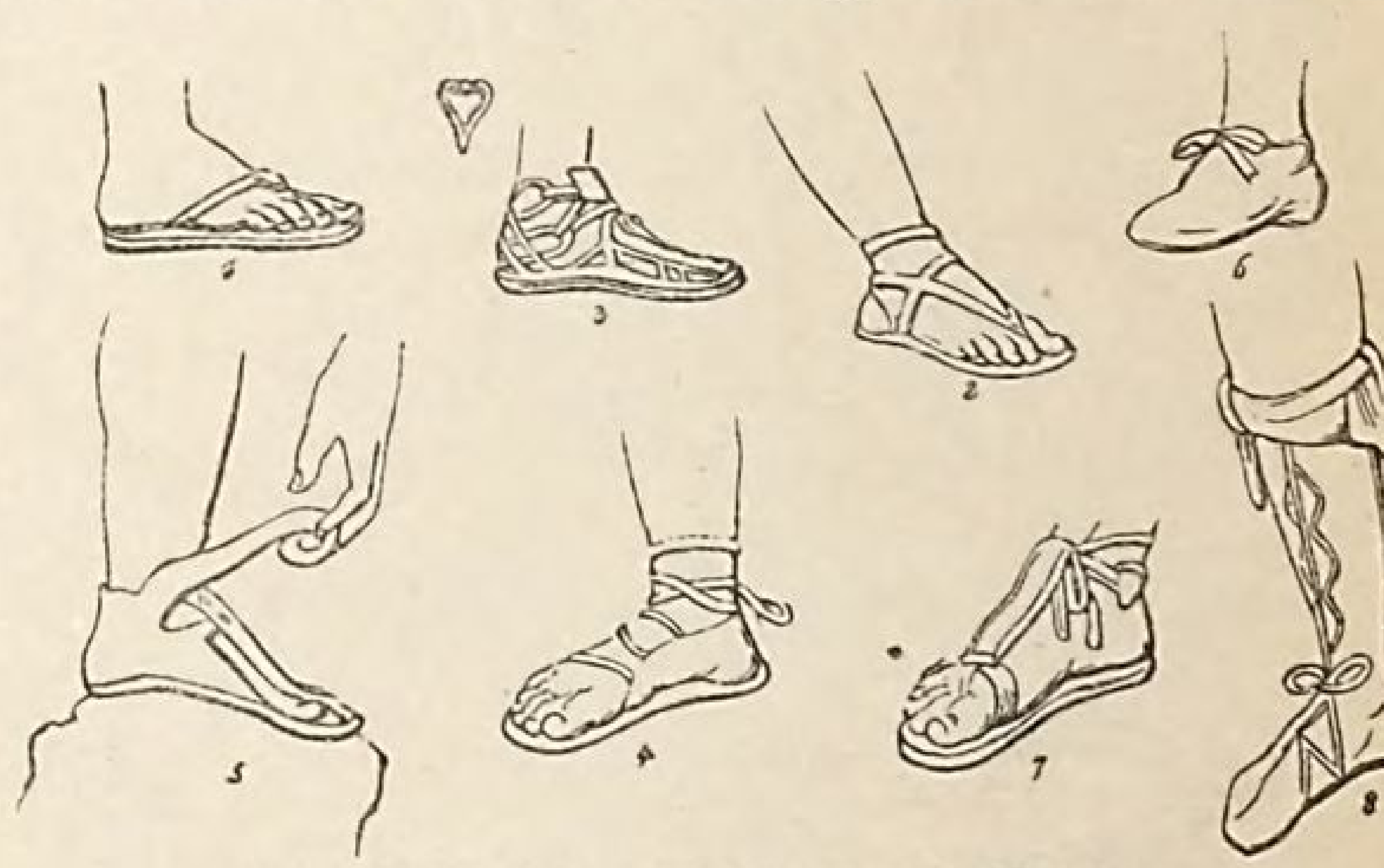
Fufsbank. Griechische und römische Bildwerke zeigen uns sehr häufig vor Stühlen und Sofas eine



613 Fufsbank.

bald höhere, bald niedrigere, kürzere oder längere Fufsbank. Der Gebrauch derselben ist sehr alt, schon bei Homer (Od. XIX, 57) kommt die θρῆνυς als zum Thronsessel gehörig vor. An den Thronsesseln war diese Fufsbank meist am Sessel selbst befestigt und bildete oft, wie z. B. an dem berühmten Thron des olympischen Zeus, einen wichtigen Bestandteil desselben; sonst kommt sie aber auch als bewegliches Möbel vor, und so finden wir sie namentlich bei andern Stühlen oder bei Klinen. Abb. 613 gibt nach einem Vasenbilde (bei Millingen, Peint. de vases 26) ein Beispiel einer solchen Fufsbank und zeigt zugleich, dafs man dieselben ähnlich den andern Möbeln mit Tierklauen als Füfsen auszustatten pflegte. Gröfsere Exemplare, welche bei Bettstellen sich finden, gewähren für die Füfse mehrerer nebeneinander sitzender Personen Raum. [Bl]

Fufsbekleidung. Nach griechischer Sitte trug man vornehmlich aufser dem Hause, bei Ausgängen und auf Reisen, Fufsbekleidung, während zu Hause wenigstens die Männer in der Regel barfufs gegangen zu sein scheinen. Allerdings kam es vor, dafs einfach lebende, abgehärtete Männer, wie Sokrates z. B., für gewöhnlich auch auf der Strafse unbeschuht gingen (obgleich auch Sokrates zum Gastmahl des Agathon nicht barfufs gekommen war, Plat. Conv. p. 174 A); aber das sind doch Ausnahmen, und bei den bessern Ständen darf man Fufsbekleidung bei Ausgängen als Regel voraussetzen. Die alten Schriftsteller haben uns eine grofse Menge von Namen für verschiedenartiges Schuhwerk überliefert, viel mehr, als unsre modernen Sprachen aufzuweisen haben; es ist indessen nur zum geringsten Teile möglich, dieselben durch Bildwerke zu erläutern, und selbst die Trennung nach den beiden Hauptarten der antiken Fufsbekleidung, Sohlen und Schuhen, ist nicht überall genau durchzuführen, da beide Arten vielfach ineinander übergehen. Die Sohlen oder Sandalen, in der Homerischen Sprache πέδιλα, später gewöhnlich σανδάλια genannt, sind die eigentlichen ὑποδήματα im ursprünglichen Sinne des Wortes, da man sich dieselben »unterbindet«, und zwar mit Riemen, welche teils über das Fufsblatt hinweg, teils zwischen den

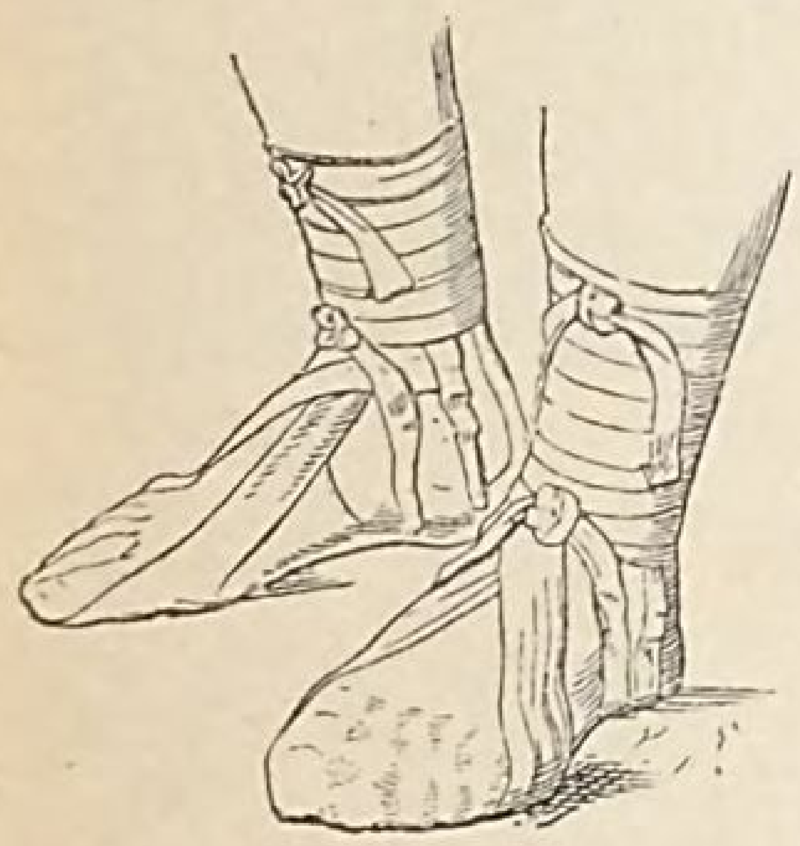


614 Griechische Sandalen und Schuhe.

Zehen hindurchgehen und an der Sohle befestigt sind; eine Schnalle, welche meist herz- oder blattförmige Gestalt hat, dient dazu, die Enden des Riemenwerks auf dem Fufs zusammenzuhalten. Solche Sandalen waren zwar vornehmlich Frauentracht, aber doch auch bei Männern häufig, und bei diesen namentlich in der Weise, dafs das Riemenwerk nicht blofs den Fufs, sondern auch den Knöchel, ja oft selbst noch einen Teil des Beines bis zur Wade bedeckt. Vgl. die Sandalen in Abb. 9 S. 8, Abb. 35 S. 33, Abb. 103 S. 97, Abb. 111 S. 105 u. s. w.; und in Abb. 614, einer (aus Guhl u. Koner, Leben d. Gr. u. Röm., Abb. 228 entnommenen) Zusammenstellung griechischer Fufsbekleidungen nach Denkmälern vgl. N. 1—3: 1 ist hier eine Sandale von einfachster Befestigungsweise, indem nur an den Seiten der Sohle angebrachte Riemen über dem Spann des Fufses zusammengehen und dort durch eine Schnalle festgehalten werden; bei 2 treten noch andre Riemen, namentlich der zwischen grofser und zweiter Zehe hindurchgehende, dazu; und bei 3 (vom Apoll von Belvedere) ist der ganze Fufs in ein zierliches Riemenzeug eingehüllt, welches bis zum Knöchel geht und vorn durch eine herzförmige Fibula gehalten wird. Der Übergang von dieser Art

der Sandalen zum Halbschuh ist sehr naheliegend; indem an Stelle des den Hacken des Fufses bedeckenden Riemenwerkes festes Leder tritt, welches an die Sohle angenäht und ebenfalls durch Riemen, resp. Ösen verbunden oder verschnürt wird, entstehen Formen wie N. 4 und 5. Den weiteren Übergang zum völlig geschlossenen Schuh vermittelt dann eine Erweiterung des Hackenleders durch Seitenleder, wie wir sie teilweise schon in 4 und 5, noch deutlicher aber in 7 (von der Statue des Demosthenes im Vatican) sehen. Bei dieser Art der Fufsbekleidung sind dann blofs noch die Zehen zu freier Bewegung lichkeit der Arbeit und Feinheit des Leders; auch hier hat man vornehmlich Sandalen und Schuhe zu unterscheiden, doch lassen die zahlreichen uns überlieferten Benennungen auf einen grofsen Reichtum an Formen und vielfachen Wechsel der Mode schliefsen, ohne dafs es möglich wäre, die entsprechenden Belege dafür aus den Bildwerken beizubringen.

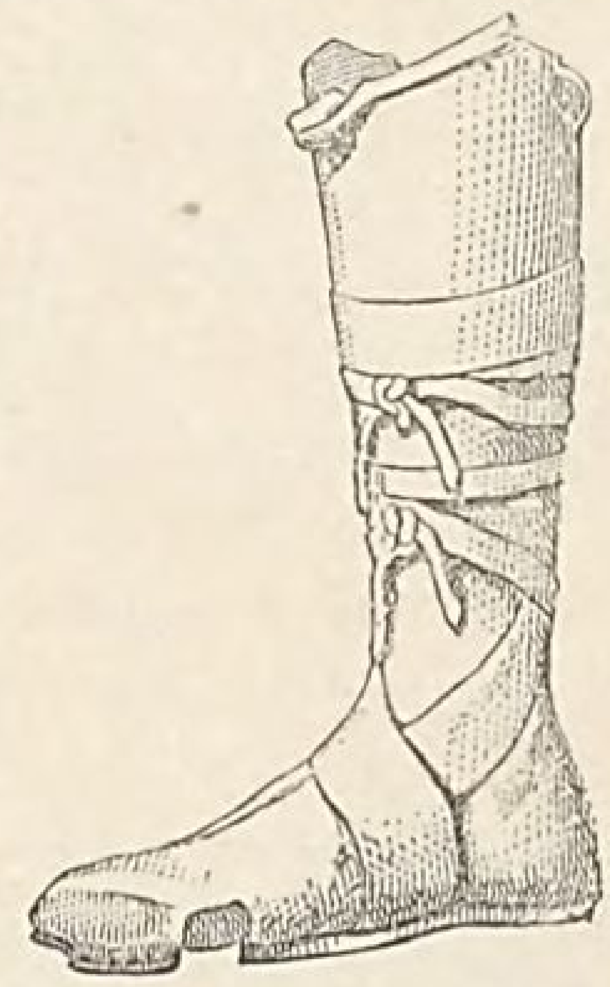
Die Fufsbekleidung der Römer unterschied sich in manchen Punkten sehr wesentlich von der griechischen; doch waren neben dem nationalitalischen Schuhwerk vielfach auch fremdartige Fufsbekleidungen, zumal hellenische, gallische u. s. w., im Ge-



615



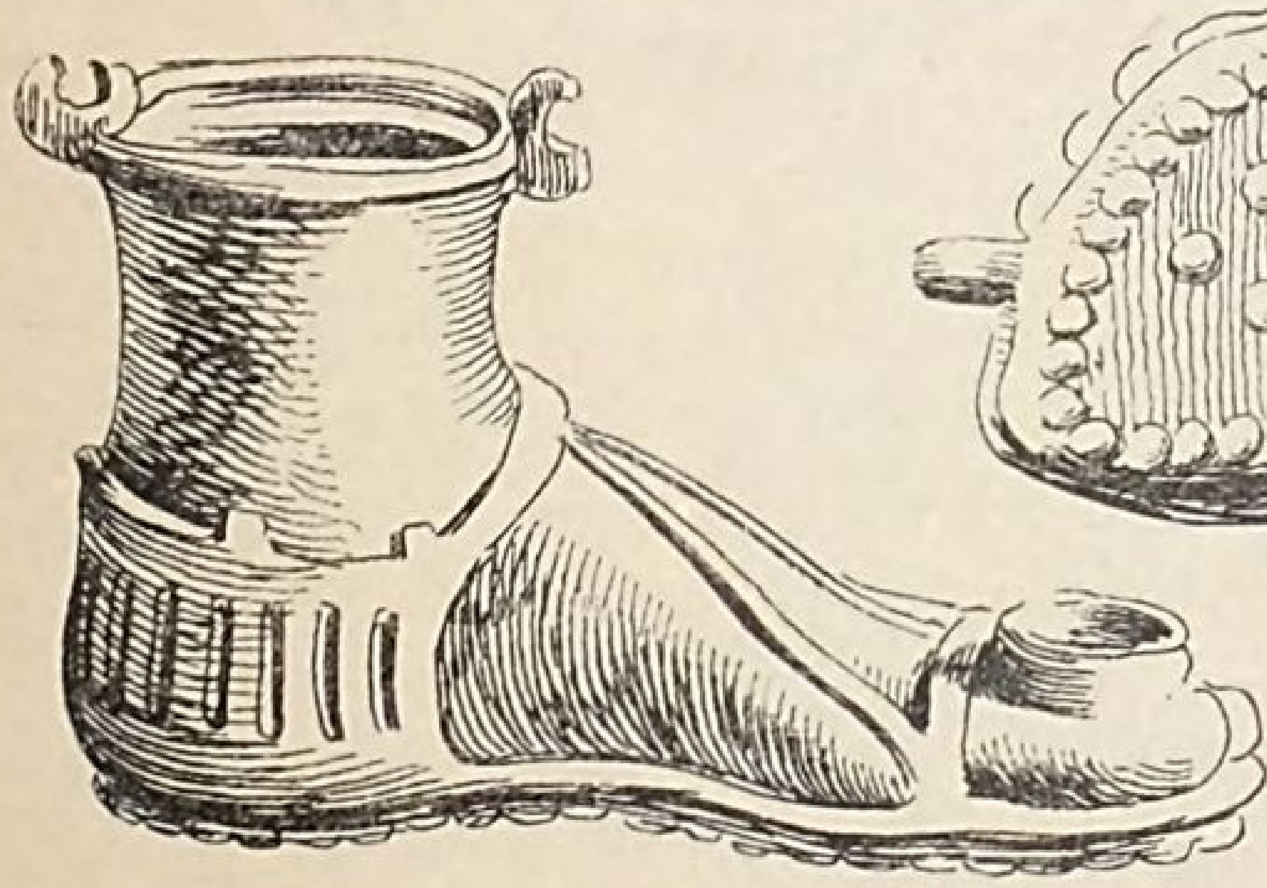
616



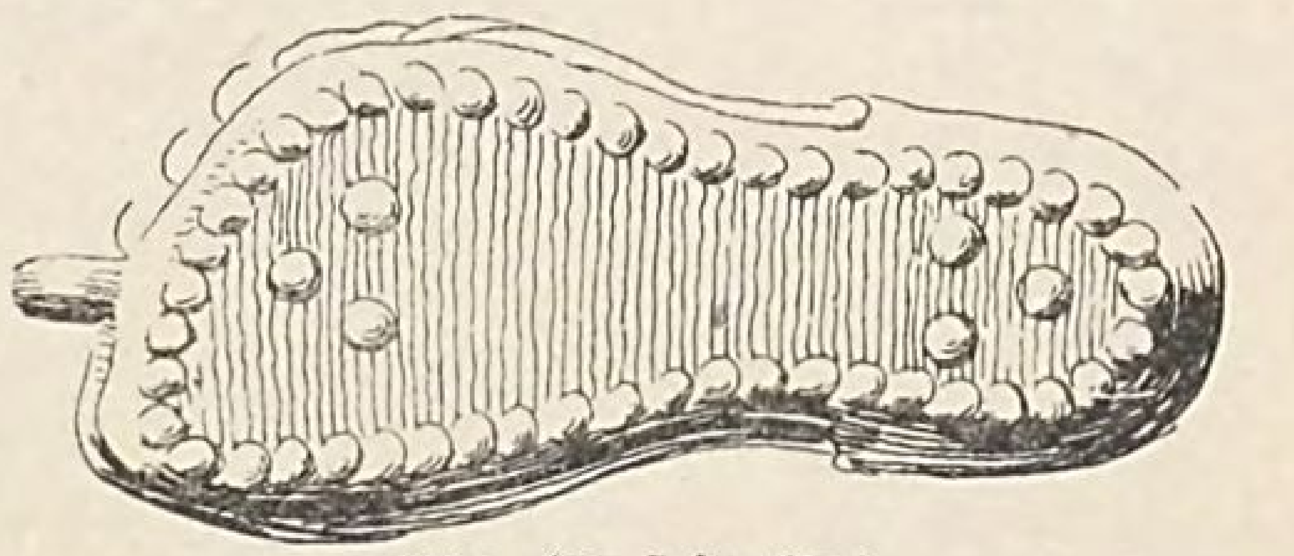
617



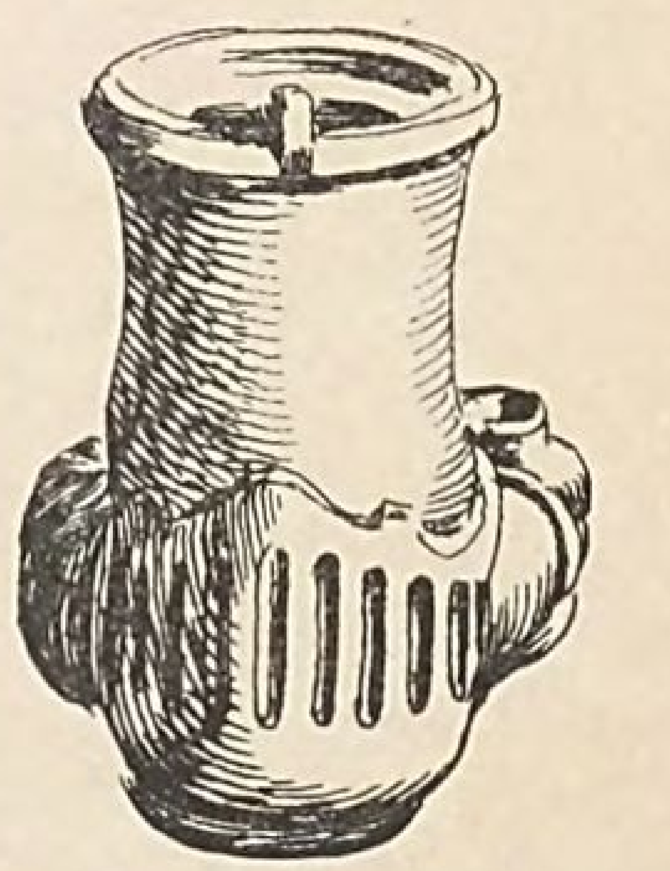
618 (Zu Seite 576.)



619a (Zu Seite 576.)



619c (Zu Seite 576.)



619b (Zu Seite 576.)

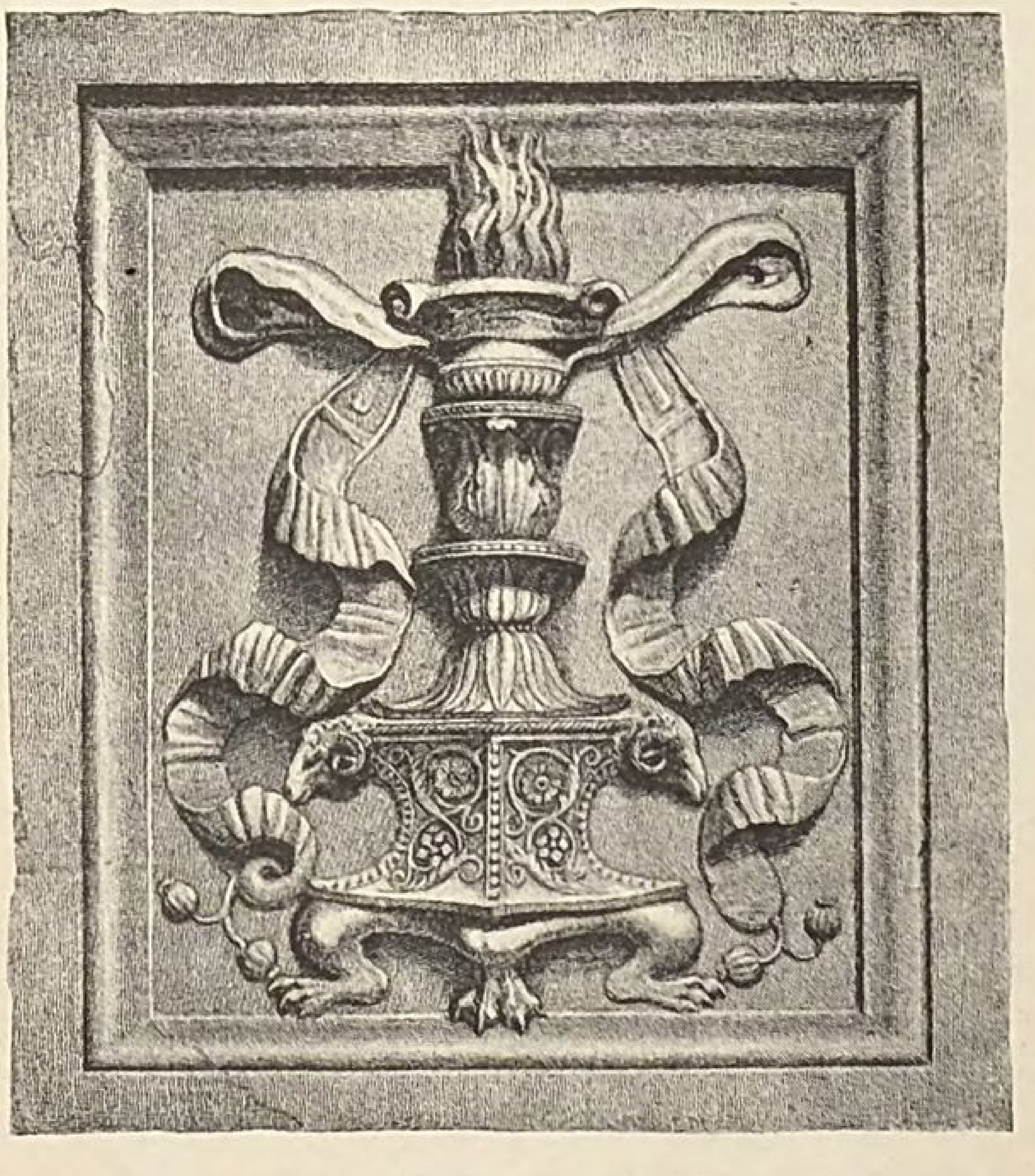
Römisches Schuhwerk.

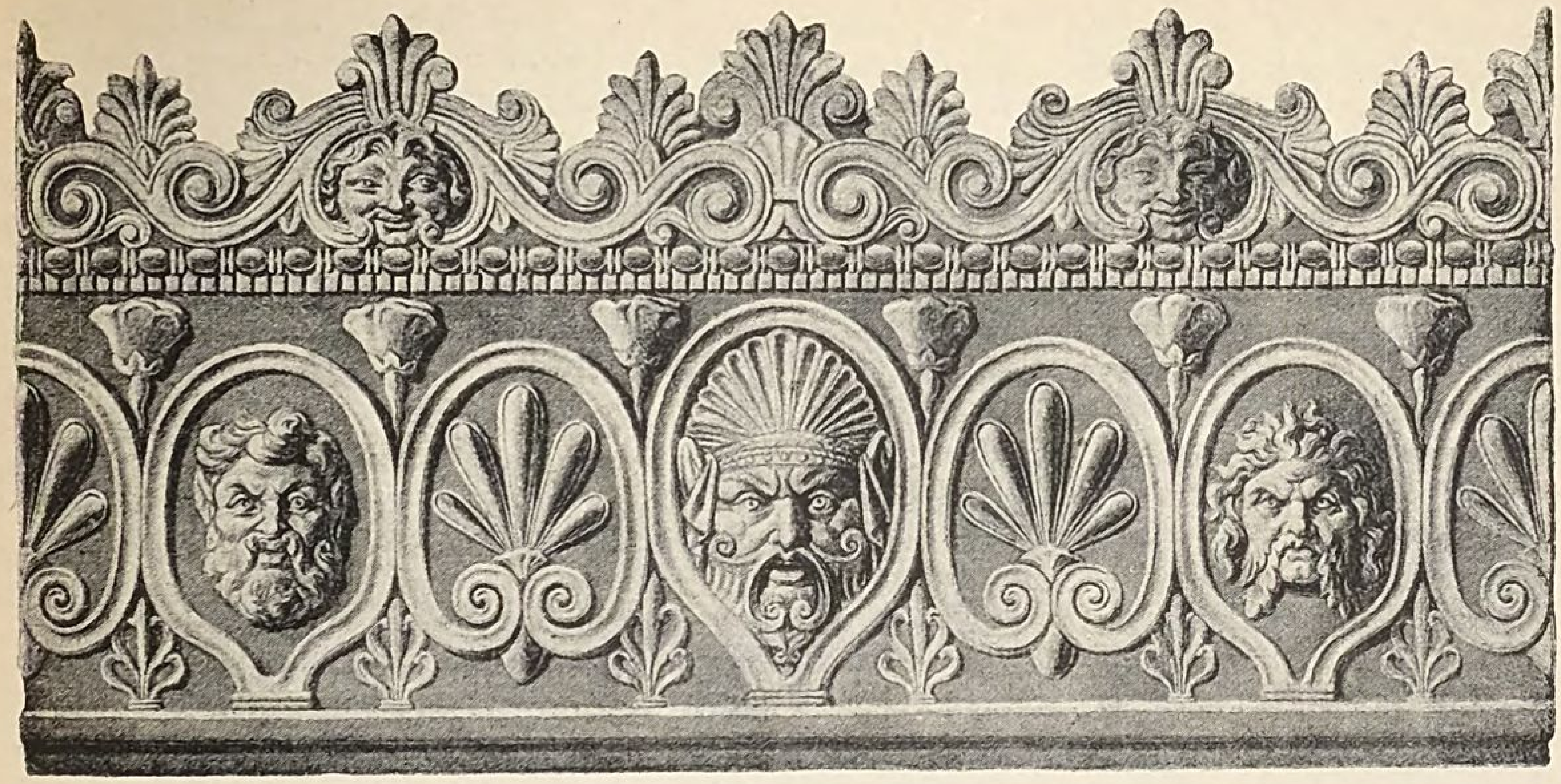
unbedeckt; und von hier zum vollständig geschlossenen Schuh, wie N. 6, ist dann nur noch ein kleiner Schritt. Es ist möglich, dafs die in der hellenistischen Zeit sehr gebräuchliche Fufsbekleidung der κρηπίς (*crepida* der Römer) im allgemeinen jenen Halbschuhen, bei denen der hintere Fufs ganz bedeckt war, entsprach, während man für die den ganzen Fufs bedeckenden Schuhe vielleicht die Bezeichnung ἐμβάδες in Anspruch nehmen darf Die namentlich von Jägern und Landleuten getragenen, hoch hinaufreichenden Stiefel, wie N. 8, hiefsen ἐνδρομίδες; sie sind die gewöhnliche Fufsbekleidung der Artemis, auch in der barbarischen Tracht der Pädagogen (s. Art.) begegnen wir ähnlichen Stiefeln. — Die Fufsbekleidung der Frauen unterscheidet sich von der der Männer wesentlich nur durch gröfsere Zierbrauch. Abgesehen von den Sandalen *(sandalia, soleae)* und den pantoffelartigen *socci* war die verbreitetste Fufsbekleidung der ganz spezifisch römische *calceus*, welcher gleich der Toga zur Tracht des römischen Bürgers gehört. Man unterschied jedoch wiederum verschiedene Sorten desselben: den *calceus patricius* (auch *mulleus* genannt) von rotem Leder, mit hoher Sohle, schwarzen Riemen, Häkchen und einer halbmondförmigen Schnalle; den diesem ähnlichen, aber der Schnalle entbehrenden *calceus senatorius;* und den *pero,* einen einfachen, hoch hinaufgehenden Schuh, welcher bis an die Knöchel reichte und dort zusammengebunden wurde. Aus Portraitstatuen ist uns namentlich der *calceus senatorius* bekannt; Abb. 615—617 (nach Daremberg et Saglio I Fig. 1016—1018) geben verschiedene Beispiele davon,

aus denen man ersieht, dafs der Schaft des Schuhes seitwärts, auf der innern Seite des Beins, geschlitzt und die Öffnung durch eine überhängende Lasche verdeckt war; zum Verschlufs diente ein doppeltes Riemenpaar, von denen das untere, breitere um den Fufs selbst und um den Knöchel ging, während das andre weiter oben geknüpft wurde. Dagegen ist Abb. 618 (nach Daremberg Fig. 1036), von den am Constantiusbogen befindlichen Reliefs vom Trajansbogen, ein einfacher geschlossener Schuh, dessen eigentliche Benennung wir nicht kennen. Gegen Ausgang der Kaiserzeit und im Anfang des Mittelalters tritt an Stelle des *calceus* der *compagus*, ein schwarzer Schuh, welcher (nach Joh. Lyd. de magistr. I, 7) auf dem Fufsblatt offen, dagegen an Zehen und Hacken vom Leder bedeckt war; er wurde mit Riemen kreuzweise aufgebunden. Speziell militärisch ist die *caliga*, welche aus einer starken, nägelbeschlagenen Sohle und einem sandalenartig den Fufs einschliefsenden Riemenwerk besteht; derartige Fufsbekleidungen sind mehrfach noch im Original aufgefunden worden (u. a. in Mainz). Abb. 619 a—c (nach Caylus, Recueil IV, 100, 5) ist eine die Form der *caliga* genau nachahmende Bronzelampe, bei der auch auf der untern Seite die starken Nägel, mit denen die Sohle beschlagen war, getreulich nachgebildet sind. — Die römischen Frauen trugen in der Regel Schuhe, nicht Sandalen; die Mode kannte auch hier mancherlei Formen und Muster und allerlei von auswärts eingeführte Arten.

Vgl. Becker-Göll, Charikles III, 267; Gallus III, 227; Daremberg et Saglio, Dictionn. des antiq. I, 815; ebdas. 849 u. 862. [Bl]

Fufsboden s. Mosaik.



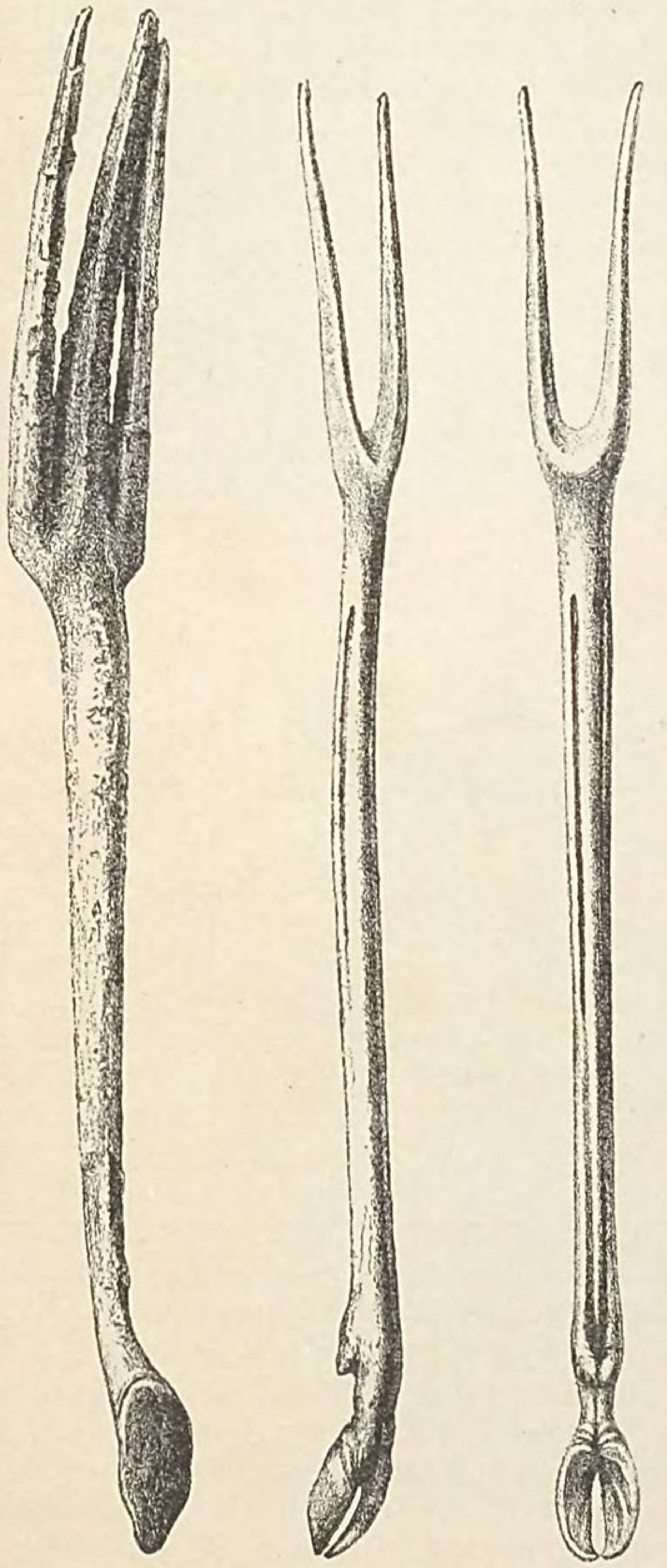


G

Gabeln. Der Gebrauch der Gabeln bei den Mahlzeiten war den Griechen gänzlich unbekannt; man hatte wohl gabelförmige Geräte, um das Fleisch aus dem Kessel zu nehmen (κρεάγρα), aber man bediente sich derselben nur bei Opfern oder in der Küche, nicht bei der Mahlzeit selbst, wo das Fleisch schon zerschnitten auf den Tisch kam und von den Speisenden mit bloſsen Fingern oder, wenn es in einer Brühe lag, vermittelst des Löffels zum Munde geführt wurde. Ebenso war es auch bei den Römern, bei denen *furca* niemals in der Bedeutung einer bei Tisch verwandten Gabel nachweisbar ist. Indessen haben einige neuerdings gemachte Funde den Gedanken nahe gelegt, daſs gegen Ausgang der Kaiserzeit Gabeln auch beim Essen in Anwendung gekommen sind; es handelt sich um die hier Abb. 620 a—c abgebildeten silbernen, zierlich gearbeiteten Geräte, bei denen man sowohl wegen ihres Materials, als wegen ihrer eleganten Form auf den Gebrauch bei der Mahlzeit selbst hat schlieſsen wollen. Allein da wir wissen, daſs in der Kaiserzeit in reichen Häusern selbst das Küchengeschirr von Silber und zierlich gearbeitet war, so muſs doch wohl daran festgehalten werden, daſs auch diese Gabeln nur für die Küche, nicht für die Mahlzeit selbst bestimmt waren. Vgl. Castellani im Bull. municip. 1874, II, 116 ff. tav. IX. [Bl]

Gaia oder **Ge**, die Erdgöttin als elementare Macht gefaſst; wenn man will eine Personifikation. Dennoch war sie bei den Griechen durchaus eine uralte, hochheilige Göttin, welcher in Homers Ilias nicht bloſs die Troer opfern, sondern auch Agamemnon in feierlichem Anruf huldigt (Γ 104. 278), bei welcher er schwört (Τ 259), wie später so oft geschieht. Ihre Tempel finden sich nicht bloſs in Samothrake und Delphi, sondern als älteste Heiligtümer namentlich in Athen in mehreren Stadtteilen (vgl. oben S. 197. 199), sogar im Vereine mit der ihr ganz nah verwandten Demeter; zwischen Demeter und Kora thronte sie in Patrai (Paus. VII, 21, 4). Die breitbrüstige Erde (γῆ εὐρύστερνος Hes. Th. 117) ist nicht bloſs eine anschauliche Fiktion im theogonischen System, sondern hatte ein Gotteshaus in Achaia (Paus. VII, 25, 8). Diese Erde ist nicht bloſs gabenspendend (ἀνησιδώρα, πανδώρα), welche in Dodona geradezu an Stelle der Demeter steht (γᾶ καρποὺς ἀνίει, διὸ κλῄζετε ματέρα γαῖαν im Hymnus Paus. X, 12, 5), sondern auch die Mutter des Menschengeschlechts, welche speziell in Attika den Kindersegen verleiht (κουροτρόφος). Die stolze Idee der Autochthonie gründete sich auf den Glauben, daſs König Erichthonios (s. Art.) ein Sohn der Gaia sei, welche das Kind dann der lichten Athena zur Pflege

übergab. Ein andermal ist sie aber auch die Mutter der wilden Giganten, welche ihre Geburten den oberen Göttern mit Schmerz unterliegen sieht. Unzweifelhaft ist aber wohl, dafs die immerhin etwas abstrakte und streng genommen auch plastisch un-



620 a 620 b 620 c

Silberne Gabeln. (Zu Seite 577.)

gestalte Erde der lebendig menschlichen Demeter allmählich untergeordnet wurde oder in ihr aufging, bis Naturbetrachtung und Philosophie in alexandrinisch-römischer Zeit sie als eine bedeutende Potenz im mechanischen Weltzusammenhange in der Figur der Tellus, des Erdganzen (οἰκουμένη) wiederum hervortreten liefsen.

In der älteren griechischen Kunst kommt die Erdgöttin fast allein in den beiden genannten Verbindungen als Mutter des Erichthonios und anderseits der Giganten vor. Von statuarischen Bildungen in den Zeiten der entwickelten Kunst hören wir nichts. Regelmäfsig erscheint auf den Vasenbildern, welche die Übergabe des Erichthonios darstellen, Gaia nur in halber Figur, höchstens bis zu den Knieen (s. »Erichthonios« S. 493 Abb. 537); die Gebundenheit der Göttin an ihr Element wird hierdurch bezeichnet. Auf einer Terracotte (Abb. 536) ragt sie nur mit dem gewaltig grofsen Haupte, den Schultern und hoch erhobenen Armen über dem Boden. Sie zeigt, ihrem Wesen entsprechend, matronale Formen und ist voll bekleidet. Lang herabwallendes Haar an dem nach oben gerichteten Haupte gibt ihrer Figur etwas von der Ungeschlachtheit der Riesin. Dieser Typus ist im ganzen auch festgehalten in ihrer Erscheinung bei einem Gigantenkampf auf dem Innenbilde der berühmten Trinkschale, welche inschriftlich von Erginos verfertigt und von Aristophanes gemalt worden ist. Vgl. unter »Giganten«. (Abb. 637, nach Gerhard, Trinkschalen Taf. II, III.) Die Mitte des schönen Bildes nimmt Poseidons mächtige Gestalt ein, der als Sieger lorbeerbekränzt in athletischer Nacktheit dasteht (die über den linken Arm hängende Chlamys ist nur Dekorationsstück) und den Riesen Polybotes, welchen er durch einen Druck seiner Linken zum Niedersinken gebracht hat, mit dem Dreizack durchbohren will. Der Gigant trägt über dem feinen wollenen Chiton eine vollständige Rüstung, hat aber bei der Flucht über die leis angedeuteten Wellen weder Schild noch Speer gebraucht und versucht nur des Gottes Arm abzudrängen. Hinter letzterem aber erhebt sich seine Mutter Ge, die Erdgöttin, und sucht mit flehender Geberde *(manibus passis)* den Sieger zur Gnade zu erweichen. Ihre feine Tracht, das Lockenhaar, der Stirnschmuck, die Armbänder, auch die anmutige Gesichtsbildung ist entsprechend der Gewohnheit der jüngeren Kunstepoche modifiziert. — Sitzend wie im Tempel zu Patrai mit einem über den Hinterkopf gezogenen Obergewand findet sich die Erdgöttin sicher in einem Relief bei Wieseler, Denkm. II, 329, welcher im Texte andres nachweist. Ohne ausdrückliche Bezeichnung wird man jedoch eher geneigt sein, in solchen Bildwerken (z. B. Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. 22, 1) die Göttermutter Kybele zu erkennen, mit der sich Gaia nahe berührt.

In der römischen Epoche wird Gaia zur Tellus: die persönliche Göttin wandelt sich in die Personifikation des räumlichen Erdbodens. Die Gebundenheit der ruhenden Erdmasse findet nun ihren künstlerischen Ausdruck in der halb aufgestützt liegenden, oft am Oberleibe entblöfsten Gestalt, welche mit dem Füllhorn im Arme so häufig auf Sarkophagreliefs mit

dem Koraraube, mit Prometheus und sonst erscheint; vgl. oben Abb. 459 b u. 461). In andern Bildern wird ihr auch der Kindersegen zugeschrieben; so auf dem wunderschönen Kameo, der im Art. »Steinschneidekunst« abgebildet wird, wo sie am Throne des Augustus lehnt. Auf Münzen und geschnittenen Steinen (Wieseler, Denkm. II, 796. 797) sind kindlich kleine Horen ihr beigesellt, um den Nahrungssegen auszudrücken. Auf der Silberschale von Aquileja, abgeb. unter »Triptolemos«, werden wir einen Stier neben ihr sehen, als Andeutung ihrer nährenden Kraft. Auf eine besonders interessante Weise ausgebildet finden wir aber diese Symbolik in zwei Reliefs von Marmor, deren eins von ungewöhnlicher Gröfse (7 Fufs lang, fast 5 Fufs hoch) in Florenz, das andre in Algier gefundene im Louvre sich befindet. Das letztere, welches wir in Abb. 621 nach Arch. Ztg. 1864 Taf. 189, 2 hier geben, sichert nicht blofs durch schlagende Übereinstimmung in der Hauptfigur die alte Herkunft des ersteren (abgeb. ebdas. N. 1), sondern zeugt auch für die Beliebtheit des Gegenstandes, wie Jahn in seiner gründlichen Erläuterung bemerkt. Den Mittelpunkt bildet auf beiden Reliefs eine auf einem Felsen sitzende Frauengestalt in feinem, wallendem, ungegürtetem Gewande mit lang herabfallendem Schleier, welche zwei nackte Kinder auf dem Schofse hält. Auf der Florentiner Replik *(F)* welche mehr Einzelnheiten gibt, ist das Haar der Frau mit Blumen bekränzt, Früchte liegen auf ihrem Schofse, Blumen spriefsen auf dem Felsen rechts hinter dem einen Apfel haltenden Knaben hoch empor. Zu den Füfsen der Matrone liegt hier wie dort ein Rind und weidet ein Schaf. Dafs Tellus gemeint sei, kann schon an sich keinem Zweifel unterliegen, wird aber aufs deutlichste durch die hier teilweise verstümmelten, in *F* vollkommen erhaltenen beiden Seitenfiguren bekräftigt. Rechts sehen wir Meereswellen, darinnen Delphine und darüber einen Seedrachen, neben dessen Rücken eine männliche Gestalt aus dem Wasser auftaucht, die ein im Winde heftig flatterndes Gewand sich überzieht: ein Dämon des wild bewegten Meeres. Anstatt dessen zeigt *F* eine auf dem Rücken des



621 Drei Elemente: Luft, Erde, Wasser.

Seetieres selbst ruhig sitzende, der Tellus zugewandte Nymphe. Ist hier nun ersichtlich auf verschiedene Weise das Element des Wassers personifiziert, so werden wir folgerichtig zur Linken die Luft suchen müssen. Wir sehen dort auf beiden Reliefs eine Sumpfgegend mit einer auf Skulpturwerken seltenen Realistik dargestellt: eine Urne, aus der sich Wasser ergiefst, darüber Rohrpflanzen, einen Frosch, eine Schlange, einen Sumpfvogel (Storch?). Nun ist aber auf *F* eine halbnackte Nymphe auf einem emporflatternden Schwane sitzend dargestellt, in Tracht und Haltung durchaus das entsprechende Gegenstück der Wassergöttin rechts, ebenfalls mit dem segelartig sich bauschenden Gewande. In derselben Art kommen Luftgöttinnen auch auf Münzen von Kamarina vor. Abweichend aber erhebt sich auf unserm algierischen

Relief über dem Sumpfe wie aus einer Wolke mit dem Oberleibe hervorragend eine weibliche Gestalt, leider nur bis zum Halse erhalten. Von einem über dem Kopfe sich bauschenden Gewandbogen sind nur noch Andeutungen da; in der erhobenen Linken hielt sie einen nicht mehr kenntlichen Gegenstand, vielleicht eine Fackel; auch die Rechte scheint erhoben gewesen zu sein. Über die Darstellung männlicher und weiblicher Luftgottheiten, welche mit halbem Leibe aus Wolken hervorragen, vgl. Art. »Phaethon«. Gegenüber dem Florentiner Relief, wo Wasser und Luft als Seitenstücke und ganz in gleiche Linie gestellt sind, behauptet übrigens das algierische dadurch einen Vorzug in der Feinheit künstlerischen Ausdrucks, dafs die drei Gestalten hier in der Diagonale des Raumes ihren Schwerpunkt haben: tief rechts das Wasser, kraftvoll und männlich gestaltet, in der Mitte der über jenes erhobene feste Erdboden in breiten mütterlichen Formen, links in der Höhe auf Wolken und Nebel leicht schwebend die zierliche jungfräuliche Göttin der Luft. [Bm]



624


622 Galba.



625 a



625 b



623

Galba, Otho und **Vitellius**, die drei römischen Kaiser eines einzigen Jahres, werden hier ikonographisch zusammengefafst.

Servius Sulpicius G a l b a, bereits 72 Jahre alt, als er von den Legionen in Spanien am 3. April 68 wider Nero zum Kaiser ausgerufen wurde, am 15. Januar 69 durch Otho gestürzt. Die soldatische Strenge, mit der er bei den Legionen wie später in Rom handelte, ist auch in dem vom Alter stark durchfurchten Kopf ausgeprägt mit der scharf gebogenen Nase (*capite praecalvo, oculis caeruleis, adunco naso:* Sueton. Galba 21). Marmorbüste im capitolinischen Museum zu Rom (Abb. 622, Righetti I, 78). Auf den Münzen erscheint sein Kopf vielfach statt mit dem sonst üblichen Lorbeerkranz geschmückt mit dem Eichenkranz, so auf der hier abgebildeten Grofsbronze, deren Rückseite die thronende Roma zeigt. (Abb. 623, nach Cohen I, 238 N. 187 pl. XIII).

M. Salvius O t h o, geb. (785) 32, stürzt den Galba, mit dem er sich vorher als Statthalter Lusitaniens gegen Nero erhoben hatte, als Galba den Piso adoptiert, 15. Januar 69; tötet sich selbst nach der Schlacht bei Bedriacum, 16. April 69. Goldmünze Othos (Abb. 624, nach Cohen I, 253 N. 17 pl. XIV).

A. V i t e l l i u s, im Jahre 68 von den gallischen und germanischen Legionen gegen Galba zum Kaiser ausgerufen, gelangt durch Othos freiwilligen Tod in den Besitz des Reichs. Durch die Empörung der mösisch-pannonischen Legionen gestürzt, kommt er um am 22. Dezember 69, 57 Jahre alt. (*Erat in eo enormis proceritas, facies rubida plerumque ex vinolentia, venter obesus:* Sueton. Vitell. 17.) Bronzemünze (Abb. 625 a und b, nach Cohen I, 264 N. 78 pl. XIV). [W]

P. Licinius Egnatius **Gallienus**, Sohn des Valerianus, 254 von seinem Vater zum Augustus ernannt, übernimmt (1013) 260, als dieser den Persern in die Hände fällt, allein die Herrschaft, soweit sie ihm

nicht durch die Usurpationen der Palmyrener im Osten, und durch die Aufstände in den westlichen Provinzen streitig gemacht wird. Bei der Belagerung von Mediolanum, wo er den aufrührerischen Aureolus eingeschlossen hält, fällt er durch eine Verschwörung (März 1021) 268. Bronzemedaillon, auf der Kehrseite die beiden Kaiser Valerianus und Gallienus in der adlocutio, am Fuſse der Estrade zwei germanische Gefangene, vermutlich auf den 256 wider die Germanen unternommenen Feldzug bezüglich (Abb. 626, nach Cohen IV, 438 N. 712 pl. XVI). Der Kopf des Kaisers als Hercules auf einem Bronzemedaillon (ebdas. 440 N. 720 pl. XVII).

Cornelia Salonina, Gemahlin des Gallienus. Bronzemedaillon, auf der Kehrseite die Kaiserin als Abundantia zwischen Pietas und Juno Regina, den Kindern Goldmünzen austeilend (Abb. 627, nach Fröhner 223). [W]



626

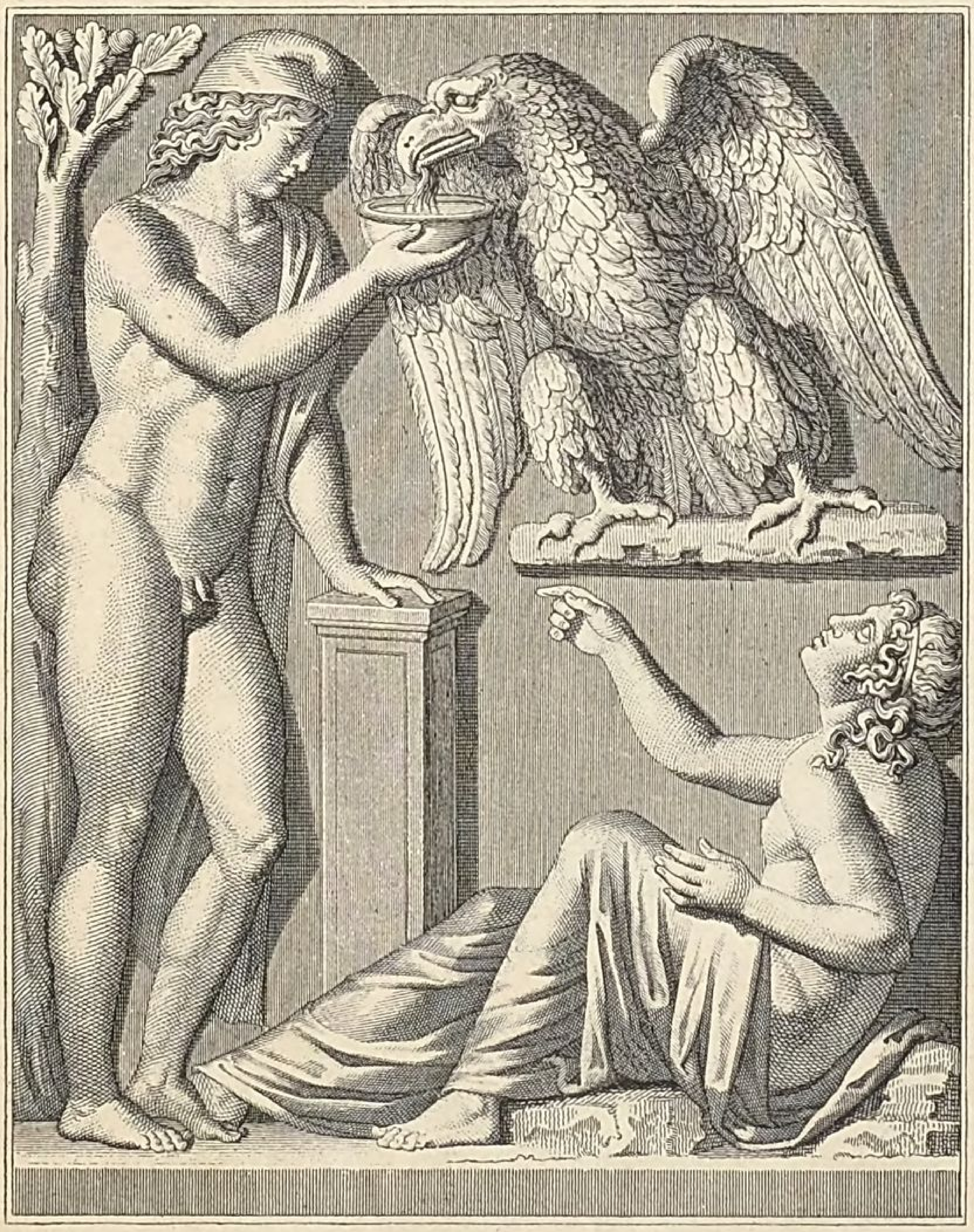


627

Ganymedes. Der von Zeus in den Himmel entführte Sohn des Troerkönigs erscheint in den italischen Sprachen in der Form Catamitus, wonach auch die griechische wohl erst im Laufe der Zeit mundgerecht und zu anstöſsiger Deutung fähig gemacht ist (γάνυσθαι τὰ μήδεα). Der bekannte Mythus trägt die Spur phrygisch-lydischen Ursprungs an der Stirn. Ganymedes wird seiner Schönheit halber von einem Adler geraubt und in den Himmel entführt, um bei Zeus Mundschenkendienste zu thun. Ist das geraubte Kind der zum Himmel aufsteigende Morgennebel, so können auch die dem Vater als Gegengeschenk gebotenen Rosse, wie oft, als die Wogen des Meeres (ἁλὸς ἵπποι), das Produkt der Wolken gefaſst werden. Welcker, Griech. Götterl. II, 215: »Auch Ganymedes war zuerst ein physisches Symbol«; sonst kein Wort. Preller erkennt in ihm einen freundlichen Genius des Segens der Wolke. Die durch die Knabenliebe beeinfluſste Anschauung beginnt schon bei Homer Υ 235: κάλλεος εἵνεκα οἷο vgl. Ε 266, Stellen, welche leicht späterer Entstehung verdächtigt werden können (denn Δ 2 schenkt nicht er, sondern Hebe den Göttern den Nektar ein) und mit der Hauptstelle Hymn. Ven. 202—217 ganz gleiche Anschauungen zeigen. (Besteht etwa der »Erlkönig« aus denselben Elementen?) — Über die zahlreichen Kunstdarstellungen des Raubes handelt Jahn, Arch. Beitr. S. 12—45, der den Reichtum und die Feinheit der Motive auseinanderlegt; ferner Overbeck, Kunstmyth. des Zeus S. 515—550. Die älteste Wendung des Mythus in Kunstdarstellungen scheint nun nach einer Anzahl älterer Vasenbilder die zu sein, daſs Zeus persönlich und in eigner Gestalt den geliebten Knaben raubt, und nicht, wie wir uns nach späteren, durch glänzende Kunstwerke geläufig gewordenen Bildern gewöhnt haben anzunehmen, durch seinen Adler oder in Adlergestalt; wie denn auch die Dichter von dem Adlerraube nichts wissen. Auf solchen Vasen spielt Ganymedes mit dem Reifen, Zeus schaut zu, oder Zeus verfolgt den fliehenden Knaben. Auch auf einer jüngeren Vase spielt Ganymedes mit einem Hahn unter Aufsicht eines Pädagogen; Zeus verfolgt ihn, indem er von Eros mit einem κέντρον gestachelt wird (Annal. 1876 tav. A).

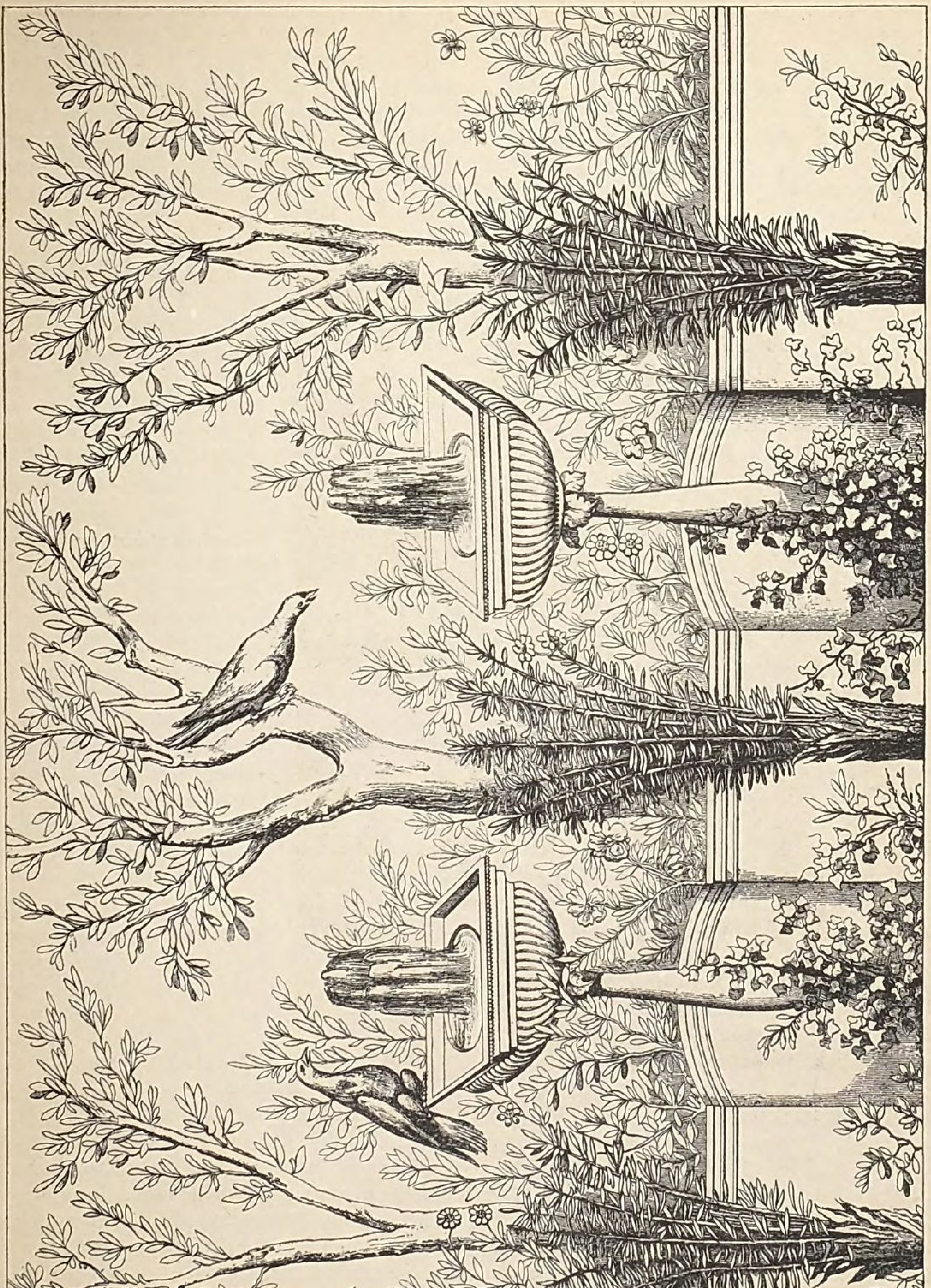
Dem gegenüber steht freilich eine erheblich gröſsere Anzahl von Monumenten, welche die Entführung durch den Adler darstellen. Über das Zentrum derselben, das klassische Kunstwerk des Leochares s. den Artikel. Neben diesem Bilde und seinen variierten Repliken, in welchen der Adler durchaus nur der Bote und Diener des Zeus ist, gibt es eine Gruppe weiter entwickelter, übrigens ganz ähnlicher Bilder, in denen der Adler Zeus selber ist und welche die Vergegenwärtigung der Leidenschaft dieses in einen Adler verwandelten Zeus beabsichtigen. Der Kopf des Adlers nämlich ist nicht wie dort nach oben gewendet, sondern beugt sich seitwärts über die Schulter des Knaben, um ihn zu küssen, und wird von letzterem, der regelmäſsig die phrygische Mütze trägt, schwärmerisch angeblickt. So namentlich zwei Gruppen in Venedig (Clarac 407, 702) und im Louvre, letztere aus der Incantadoshalle zu Thessalonike (Wieseler II, 51b). — Auf die Häufigkeit dieser Darstellungen in der Malerei weisen die Erwähnungen der Dichter z. B. Plaut. Menaechm. I, 2, 34; Verg. Aen. V, 252 (zur groſsen Scene erweitert).

Spätere Künstler wählten die einleitenden Momente der Entführung: Ganymedes erschrickt über den herannahenden Vogel und sucht ihn abzuwehren. Eine sehr schöne Marmorfigur im Palast Giustiniani in Rom, abgeb. Arch. Ztg. 1868 Taf. 6, stellt nach der Erläuterung von Curtius den auf das rechte Knie gesunkenen Knaben vor, der mit der linken Hand sich auf die Erde stützt, die rechte über das Haupt erhebt, wie geblendet von der überirdischen Erscheinung des (natürlich nicht sichtbaren) Adlers, »während um Stirn und Auge selige Verklärung schwebt«. Eine Berliner Gemme scheint dieser Auffassung günstig zu sein. Curtius findet es nicht unmöglich, auch den berühmten Münchener Ilioneus als Ganymedes in dieser Lage zu deuten. Dagegen Brunn, Arch. Ztg. 1869 S. 17; dafür Matz ebdas. S. 122. Oder der Knabe erscheint als Jäger oder als Hirt ruhend, spielend, mit dem Beiwerke von Eroten und Ortsnymphen (vgl. auch Theocr. 20, 41): so namentlich auf pompejanischen Gemälden, z. B. Zahn II, 22; Mus. Borbon. X, 56. Schön aber üppig auf einer etruskischen Spiegelkapsel, Mon. Inst. VIII, 47, 2. — Sehr sinnig ist die symbolische Benutzung der Gruppe auf Grabsteinen und Sarkophagen zur Verklärung frühverstorbener Knaben, z. B. Clarac pl. 407, 696. Hier stützt sich der Knabe mit dem linken Knie noch auf die Erde, von welcher sich der Adler mit mächtig gebreiteten Schwingen eben erhebt. Die rechte Hand umfaſst den Hals des Adlers; der Knabe läſst sich willig davontragen. (Die Echtheit der Gruppe bezweifelt Overbeck S. 539.)



628. Ganymedes tränkt den Adler des Zeus.

Aufgenommen in den Himmel tritt Ganymedes immer mehr an die Stelle der Hebe: die erotische Auffassung eines Lieblingsknaben des Zeus entsprach namentlich der späteren üppigen Sitte des ionischen Stammes (Athen. 424 e), wo schöne Knaben als Mundschenken fungierten. So findet sich Ganymedes seines Amtes wartend auſser als Nebenfigur auf Vasenbildern auch auf einem Sarkophage, Visconti Mus. Pio-Clem. V, 16, aber eigentümlicherweise dem Adler des Zeus die Schale zum Tranke vorhaltend (Abb. 628). Die daneben am Boden sitzende weibliche Figur wurde für Hebe erklärt, welche dem neuen Genossen ihr Amt abtrete; ist jedoch durch nichts als solche charakterisiert, die Stellung sogar unangemessen. Da nun hinter dem Jünglinge ein Eichbaum deutlich hervorragt, der Adler auf einem Felsen (in abbrevierter Zeichnung) zu sitzen scheint, das Postament auf einen Tempel deutet und der Boden rechts offenbar felsig ist, so wird die Scene nicht im Olymp, sondern auf dem Ida zu denken sein, dessen Personifikation in jener weiblichen halbbekleideten Figur gegeben scheint, falls es nicht die Erdgöttin Gaia selber ist. Diese, des Götterschlusses kundig, weist den Ganymedes in seinen neuen Beruf ein, und er tränkt den im Adler verborgenen Zeus, um dann freudig mit ihm aufzusteigen — ein Vorbild für den im Sarkophage geborgenen jugendlichen Liebling seiner Eltern. — Auch andre Kunstwerke zeigen Ganymedes vor dem Adler sitzend und ihm Speise oder Trank vorhaltend: einige Marmorreliefs, Terracotten und Wandgemälde,



629 Pompejanische Gartenanlage. Wanddekoration. (Zu Seite 584.)

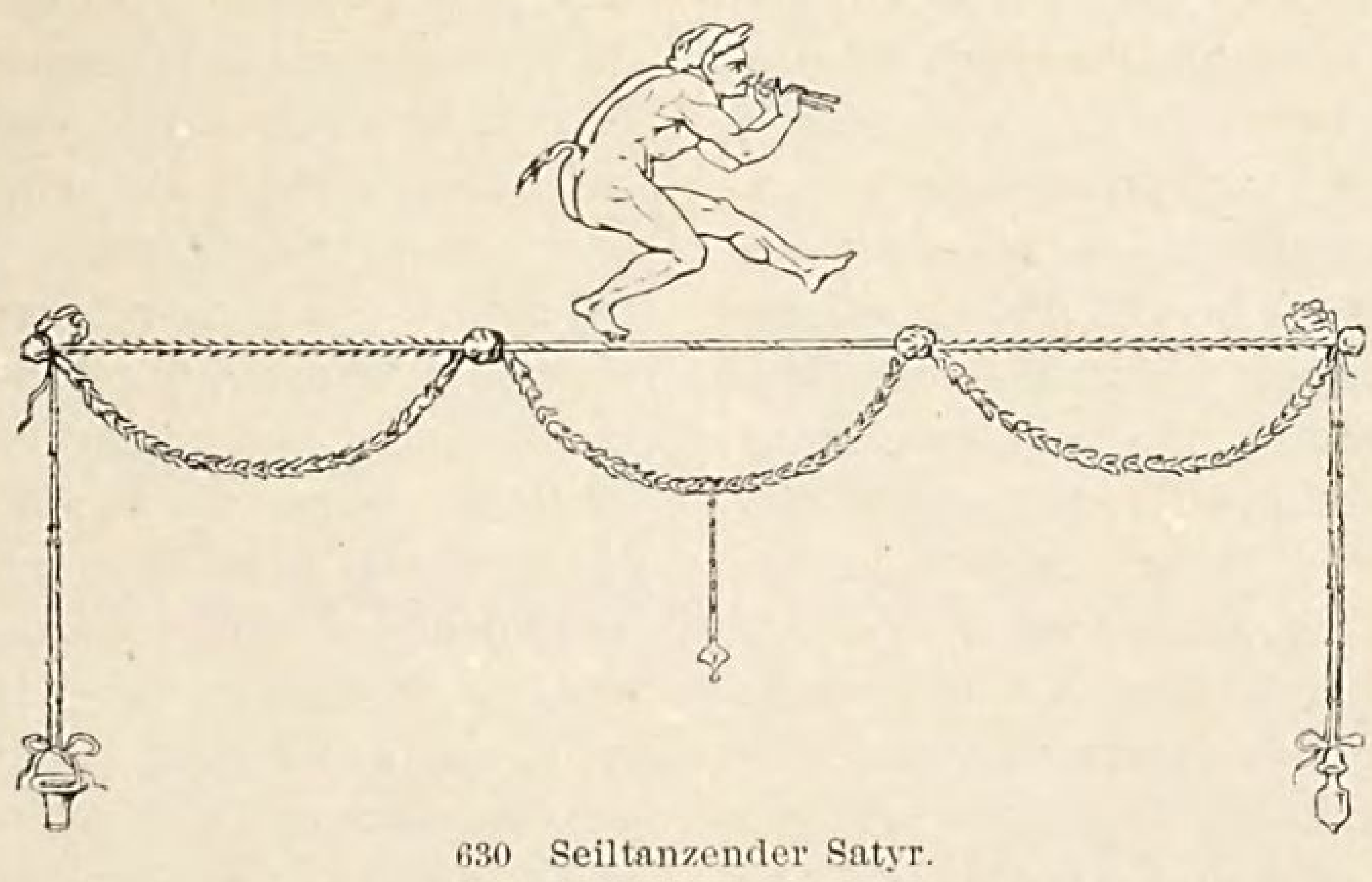
sowie auch viele geschnittene Steine. — Endlich sehen wir in mehreren Statuen Ganymedes stehend einfach mit dem Adler daneben gruppiert; der letztere steht entweder auf der Erde oder auf einer Felserhöhung und ist meist durch sehr verlängerte Körperbildung auffallend (die sich durch das Bestreben der Raumerfüllung begründet): das Ganze ein Bild der Seligkeit des zu den Göttern erhobenen Knaben. Beispiele Clarac pl. 408. 410. [Bm]

Gärten. Wenn auch in den Anfängen der griechischen Kultur der Gartenbau sich wesentlich auf Anlage von Obst- und Gemüsegärten beschränkt haben mag (wie denn auch die eingehend beschriebenen Gärten des Alkinoos Od. VII, 112 ff. nur die Stelle der gewöhnlichen Wein- und Olivenpflanzung vertreten), so mufste doch der starke Verbrauch von Blumen für die bei zahlreichen Gelegenheiten des griechischen Lebens notwendigen Kränze (s. Art.) die Anlegung von Ziergärten schon frühzeitig zur Folge haben. Allerdings scheint es, als ob man längere Zeit die Blumenzucht vornehmlich auf dem Lande betrieben hätte, wenn auch schon vor Epikur, welchem man die Einführung von Ziergärten in der Stadt zuschrieb (Plin. XIX, 51: *primus hoc instituit Athenis Epicurus oti magister, usque ad eum moris non fuerat in oppido habitari rura*), es dergleichen gegeben haben wird, worauf u. a. die Erwähnung der κῆποι εὐώδεις bei Arist. Av. 1067 schliefsen läfst. Die ursprünglich nicht umfangreiche Flora dieser Gärten erhielt beträchtliche Bereicherung, als die Griechen in der Epoche Alexanders d. Gr. durch die Erschliefsung des Orients eine neue Flora und zugleich die orientalische Kunstgärtnerei kennen lernten, welche bekanntlich seit alter Zeit sich auf einer sehr hohen Stufe befand, wie namentlich die Erwähnungen und Beschreibungen der babylonischen »Paradiesgärten« bezeugen. In den Gärten der Grofsen in der hellenistischen Zeit ging man nicht blofs darauf aus, seltene Blumen zu ziehen und fremde zu akklimatisieren, sondern legte offenbar auch Wert darauf, durch künstliche Anordnung der Vegetation einen ästhetischen Eindruck hervorzurufen (Helbig, Die campanische Wandmalerei S. 280 ff.). — Gröfsere Ausdehnung nahm die Gartenkunst bei den Römern an. Anfänglich freilich stand auch hier das praktische Bedürfnis der Gemüse- und Obstkultur in erster Linie, wie uns die Vorschriften des Cato (de r. r. 8) und Varro (de r. r. I, 16) lehren; aber vom 1. Jahrh. v. Chr. an nahm die Vorliebe für kunstvolle Gärten immer mehr zu und führte in der Kaiserzeit zu ausgedehnten Garten- und Parkanlagen, zu deren Beurteilung namentlich die Beschreibungen der Villen des jüngeren Plinius (Epist. II, 27; V, 6) geeignetes Material an die Hand geben. Charakteristisch ist für diese römischen Gärten die Verbindung von Scenen der freien Natur im Geschmack der englischen Parks mit Partien von steifer Regelmäfsigkeit nach Art der französischen Gartenkunst, indem wie bei letzterer symmetrische Anlage und Form der Beete und Beschneiden der immergrünen Bäume zu künstlichen oder barocken Formen (angeblich eine Erfindung der augusteischen Zeit, Plin. XII, 13) herrschende Mode waren. Aber nicht blofs die Vornehmen und Reichen legten sich prachtvolle Gärten und Parks an, von denen bekanntlich verschiedene beim Tode der Besitzer testamentarisch in den Besitz des Volkes übergingen und beliebte öffentliche Spaziergänge wurden, sondern auch bescheidene Privatleute pflegten einen Teil ihres Areals, meist einen hinter den Wohngebäuden belegenen Platz, als Garten zu benutzen; und daher ist oft in Pompeji selbst bei kleinen Hausanlagen ein Gärtchen zu finden, und stellenweise läfst sich dabei die regelmäfsige Beetanlage noch erkennen (vgl. Overbeck, Pompeji S. 265 ff.). Die Art der Ausschmückung zeigen uns auch einige Wandgemälde, welche Gärten vorstellen; denn es kommt in Pompeji mehrfach vor, dafs bei kleinen Wohnräumen man die Gartenanlage in das Peristyl verlegte und dafür die Hinterwand mit einem Bäume, Sträucher und Blumen vorstellenden Wandgemälde schmückte. Eine solche Wand zeigt Abb. 629 (nach Mus. Borbon. X tav. AB); eine niedrige Mauer soll hier scheinbar den Abschlufs des Gartens gegen die freie, mit Bäumen und Sträuchern besetzte Landschaft bilden, während der Garten selbst durch Gebüsch, Blumen und zwei Springbrunnen von jener Art, wie man sie öfters in Pompeji im Original noch findet, geziert ist. Hin- und herfliegende Vögel dienen zur Belebung des Bildes, bei dem jene steife Regelmäfsigkeit, die der römischen Gartenkunst eigen war, nicht zu verkennen ist. — Über römische Gartenkunst vgl. man noch Becker-Göll, Gallus III, 64 ff.; Friedländer, Darstell. a. d. Sittengesch. II, 237; Litteraturangaben s. Hermann, Griech. Privataltert. S. 105 ff. [Bl]

Gasthäuser s. Wirtshäuser.

Gaukler. In Griechenland wie in Italien traten herumziehende Lustigmacher und Gaukler sowohl in Privatgesellschaften (zumal nach der Mahlzeit) als in öffentlichen Vorstellungen, bei Festen u. s. w. mit mannigfaltigen Leistungen auf, welche in vielen Beziehungen es mit den Kunststücken unsrer modernen Taschenspieler und Equilibristen aufnehmen konnten. Unter den verschiedenen Arten von Kunststücken und Kraftleistungen, durch welche diese θαυματοποιοί, wie sie genannt wurden, ihr Publikum in Staunen setzten, führen wir zunächst die eigentlich gymnastischen Aufführungen an, bei welchen es auf besondere Gewandtheit oder Stärke des Körpers ankam; derartig waren die Produktionen der sog. Petauristen, welche ihre Künste am πέταυρον, einem langen, schwebenden Gerüste (nach Art unsres

Trapezes) ausübten; ferner die Kraftproben mit schweren Gewichten; die Seiltänzer (σχοινοβάται, *funambuli*), deren Vorstellungen sich bereits im Altertume solcher Beliebtheit erfreuten, dafs, wie bekannt, die Aufführung eines Terenzischen Lustspieles dadurch vereitelt wurde, dafs das Volk auf die Nachricht, es seien Seiltänzer angekommen, scharenweis aus dem Theater lief. In Herculaneum und Pompeji ist die Darstellung von Seiltänzern als Ornament bei gröfseren Wanddekorationen nicht selten; das hier Abb. 630 (nach Mus. Borbon. VII, 50) abgebildete Beispiel zeigt einen die Doppelflöte blasenden Satyr über ein straff gespanntes Seil dahin tänzelnd. In der römischen Kaiserzeit fanden die Vorstellungen von Seiltänzern oft im Theater statt, auf Stricken, welche von der obersten Galerie des Theaters bis zur Orchestra herabgespannt waren. — Sodann sind anzuführen die Kunststückchen der Jongleurs, welche mit Händen und Füfsen allerlei schwierige Dinge zu verrichten im Stande waren. Dazu gehörte das Spielen mit einer gröfseren Anzahl von Bällen zu gleicher Zeit, wie das die Abb. 231 S. 249 zeigt. Auf Vasenbildern sehen wir namentlich Frauen sehr häufig die schwierigsten Kunststücke verrichten, indem sie auf den Händen gehen und mit den über den Kopf nach vorn geschwungenen Beinen einen Pfeil vom Bogen schiefsen (Abb. 631 nach Bull. Napol. V tav. 7, 5), mit einem Schöpflöffel aus einer Amphora einen Becher füllen (Abb. 632, nach Tischbein I, 60) oder auch in gleicher Stellung zwischen spitzen Schwertern, welche mit dem Griff in den Boden gesteckt sind, kühn einherschreiten (Abb. 633, nach Mus. Borbon. VII, 58). Dieselben tragen meist eine eigens für solche Produktionen berechnete Tracht; der Oberkörper ist entblöfst, die Beine aber stecken in eng anliegenden, bis zu den Knöcheln reichenden Beinkleidern oder in Trikots mit kurzem, Bauch und Hüften bedeckendem Schurz. — Auch die Taschenspieler (ψηφοπαῖκται), die Vorführer von Marionetten, von abgerichteten Tieren u. dergl. m. gehören in diese Rubrik, und selbst die Feuerfresser und Schwertverschlucker der heutigen Zeit haben bereits im Altertume ihre Vorgänger gehabt. — Vgl. Becker-Göll, Charikles I, 277; Gallus I, 69; Hermann, Griech. Privataltert. S. 503. [Bl]



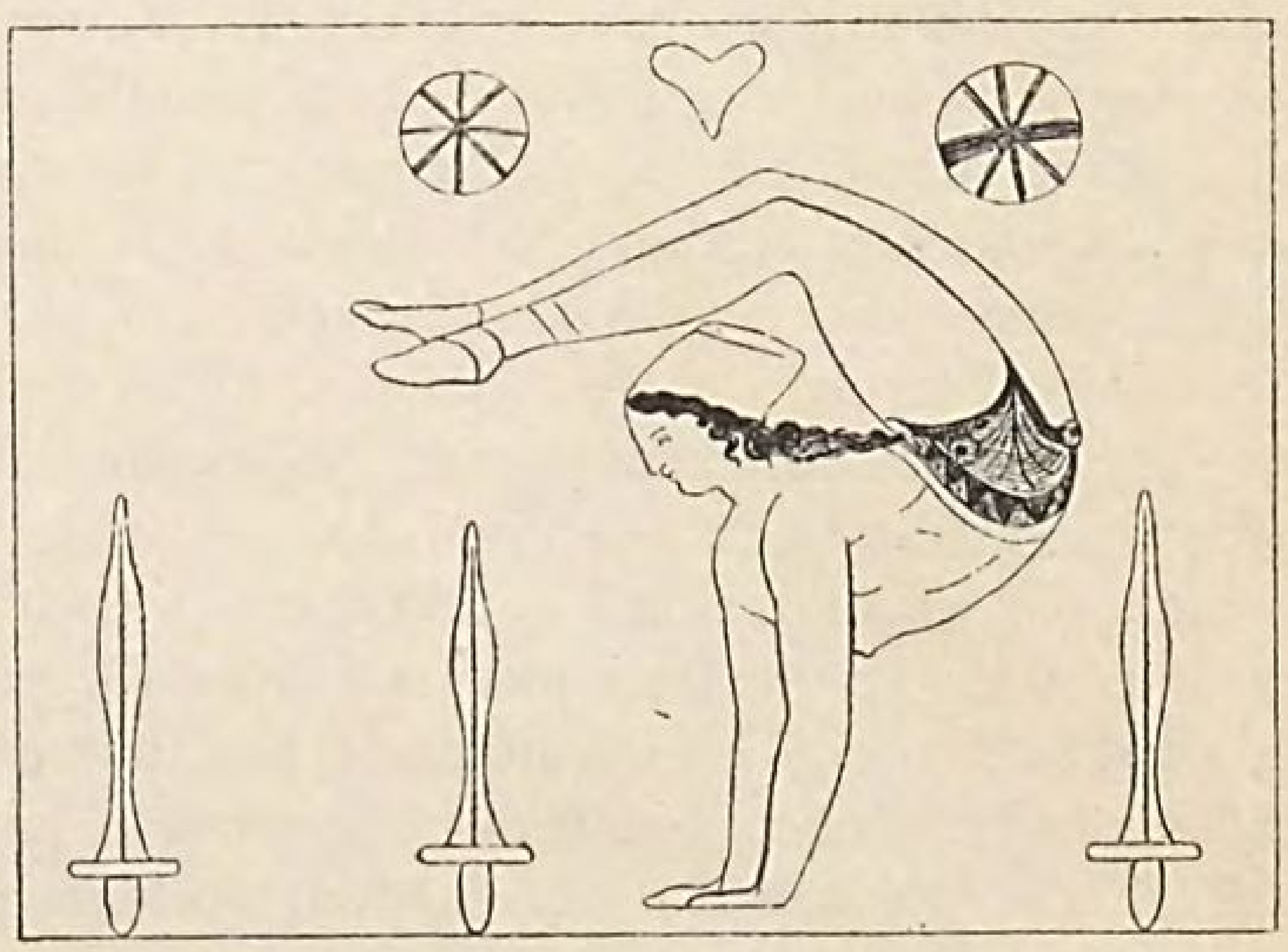
630 Seiltanzender Satyr.



632 Gauklerin.



631 Gauklerin.



633 Schwertertanz.

Geberdensprache in der Kunst. Unter diesem Titel soll hier versucht werden, einige der hauptsächlichsten auf alten Kunstdenkmälern vorkommenden Stellungen und Gesten, welchen eine natürliche oder symbolische Bedeutung innewohnt, mit Ausschlufs der eigentlichen Schauspielermimik, über welche in einem besonderen Artikel gehandelt wird, kurz zusammenzustellen und zu erläutern. Die Schwierigkeit dieses ganzen Gebietes ist ebenso bekannt, wie seine Wichtigkeit anerkannt. Die von Natur geringere Beweglichkeit nordischer Völker, sowie die heutige Lebensgewohnheit und die konventionelle Enthaltsamkeit der gebildeten Klasse von starken Gestikulationen hindern das Verständnis des körperlichen Ausdrucks in der Stellung und Bewegung bei den Völkern des klassischen Altertums, bei denen die natürliche Lebhaftigkeit der Empfindung und der Trieb zum raschen Handeln nicht blofs in Sprache und Mienenspiel, sondern in einer für uns erst allmählich begreiflichen Mitthätigkeit des ganzen Körpers zum Vorschein kam. Da nun die alten Schriftsteller von diesen für sie selbstverständlichen Dingen nur selten deutlich reden — im ganzen beschränken sich die detaillierten Angaben auf Komödiendichter, Satiriker und späte Romanschreiber —, so ist die Ausbeutung und Ausdeutung des etwa vorhandenen Materials für die Kunstdarstellungen bislang noch nicht weit vorgeschritten. Erhebliche Beobachtungen aus dem heutigen neapolitanischen Volksleben und Sammlungen aus den Alten (Lateinern) bietet das Buch von Andrea de Jorio, La Mimica degli Antichi investigata nel Gestire Napoletano, Napoli 1832. Eine neuere systematische Bearbeitung des interessanten Gegenstandes fehlt; nur hin und wieder findet sich eine allgemeinere Beobachtung in archäologischen Werken. Wir geben daher nur Bruchstücke und Notizen, und zwar in der Anordnung, dafs zuerst die allgemeine Haltung und Bewegung des ganzen Körpers, dann die der Teile desselben von oben nach unten betrachtet wird.

1. Stehen, Sitzen, Liegen. Die Stellung des aufrecht Stehenden erschien Griechen wie Römern als die würdigste und natürlichste bei jedem Geschäft. Der junge Krieger stützt sich dabei auf eine Lanze, der friedliche Wanderer auf einen kurzen, der Greis auf einen langen Stab. Die so häufig bei gymnastischen Scenen auf Vasenbildern vorkommenden Aufseher und Leiter der Übungen lehnen sich als ältere Männer auf den unter die Achselhöhle geschobenen Stab. Auch bei einzelnen Göttern ist eine gewisse Art des Stehens charakteristisch: Poseidon steht fest, oft mit einem Beine hoch auf einem Felsen; Dionysos in jüngerer Zeit hat eine üppig schlaffe Stellung; Apollon Sauroktonos lehnt sich ermüdet an die Säule oder den Baumstamm. Athena steht mit vorgesetztem Fufse fest zur Verteidigung ihrer Stadt; die Jägerin Artemis schreitet im Laufe aus, auch als fackeltragende Selene. — Sitzen ist Zeichen der Ruhe überhaupt; üblich bei ruhigem Gespräch und Nachdenken. Philosophen werden daher in dieser Stellung gebildet; Staatsmänner und Redner dagegen stehend; bei Dichtern kommt beides vor, je nach der Art der Dichtung und Individualität. Vgl. »Sophokles« und »Euripides«, der erstere steht, der letztere sitzt (Annäherung an die Philosophen); Anakreon mit der Leier sitzt, Hesiod schreitet. Hermes, der beflügelte, mufs auch ausruhen. Die Götter, als Zuschauer bei menschlichen Handlungen, sitzen oder stehen, je nach ihrer Beteiligung. Das Ausgestreckt-Liegen kommt der Natur der Sache nach nur Toten und Schwerverwundeten zu. Der Lagerung müssen wir jedoch auch zurechnen das bequeme Hinstrecken auf den Speisesofa bei der Mahlzeit und beim Gelage, welches allmählich und allgemein an die Stelle der homerischen Sitte des Sitzens bei Tische trat, auch bei den italischen Völkern Regel ist.

Das Aufstützen eines Fufses auf eine Erhöhung beim Stehen beruht nach Overbecks richtiger Bemerkung (Kunstmyth. III, 247) »auf der physiologischen Thatsache, dafs wir stehend, besonders längere Zeit stehend, den einen Fufs zu entlasten suchen und so länger und gemächlicher zu stehen vermögen als auf beiden Füfsen«. Es zeigt sich darin also zunächst Ruhe und Behaglichkeit nach der Ermüdung, dann eine gewisse Lässigkeit. S. Konr. Lange, Das Motiv des aufgestützten Fufses in der antiken Kunst, Leipzig 1879, welcher eingehend nachweist, dafs dies Schema zuerst in der Malerei und Reliefbildnerei angewandt, von Lysippos aber auf die statuarische Kunst übertragen wurde. Der isthmische Poseidon (s. Art.), der Sandalenbinder und der Alexander in München (Glyptothek Nr. 151. 153, oben Abb. 46 S. 40), die Muse Melpomene (s. Art.) werden auf diesen Künstler zurückgeführt. Oft erscheint das Motiv an Hermes im Parisurteil, mehr genrehaft bei Satyrn und Mainaden, in gröfseren heroischen Scenen bei zuschauenden Personen und überhaupt in Situationen, die ein längeres und bequemes Stehen erfordern. Den Ausdruck ruhiger Kraft und Majestät, welchen es in dem Bilde Poseidons gewinnt, nehmen Künstler der Römerzeit (vgl. auch schon Demetrios Poliorketes S. 425) zum Vorbilde für Darstellungen, in welchen Roma, Mars, Victoria auf eine Erdkugel, auf Waffen, auf Schlangen treten, oder der Kaiser selbst auf gefangene oder unterworfene Feinde seinen Fufs setzt, wodurch die Stellung der Ruhe zur Geberde des Triumphes umgedeutet wird.

Eine Besonderheit beim Stehen und beim Sitzen ist das Kreuzen oder Überschlagen der Beine, welches zunächst Ruhe, dann Nachdenken, Reflexion

und Insichgekehrtsein anzeigt. Man erinnert sich an ein bekanntes Gedicht von Walter von der Vogelweide: ich sâz uf eime steine u. s. w. So steht der trauernde Attis an der Fichte (s. Art. »Kybele«), wobei noch als Ergänzungsgeberde das Aufstützen des Kinnes in eine Hand hinzukommt. Vgl. die ausführliche Darlegung von Stephani, Ausruhender Herakles S. 173 ff. In Polygnots Gemälde der Unterwelt sitzt Hektor da, mit beiden Händen das linke Knie umfassend; dies nennt Pausanias die Geberde eines Betrübten (ἀνιωμένου σχῆμα X, 31, 2). Das Falten der Hände unter dem Knie drückt in vielen Fällen nur behagliche Ruhe aus, wenn das Knie förmlich in den Händen gewiegt wird, wie beim Ares Ludovisi (Abb. 126 zu S. 120), bei einem ähnlich jugendlichen Gotte in der Götterversammlung am Ostfriese des Parthenon (s. Art.) und bei einem Satyr auf dem Friese des Lysikratesdenkmals (s. Art.). Dieselbe Geberde drückt aber auch unheilvollen Zauber aus; so bei dem kleinen Schlafgotte Art. »Alkyoneus« Abb. 56 S. 50, vgl. Benndorf, Griech. Vasenb. zu Taf. 42, 1; ferner bei Eileithyia, worüber s. Ovid. Met. IX, 297 f. und die Erläuterung bei Overbeck, Kunstmyth. III, 686 Note 8. Ferner das Zusammengezogensein in Schmerz, Trauer und Furcht, wie bei Apulej. III init., der die Geberde genau beschreibt: *complicitis denique pedibus ac palmulis alternas digitorum vicissitudines super genua connexis, sic grabatum cossim insidens ubertim flebam.* Beispiele bei Rochette mon. d'antiq. fig. pl. XI. Öfter ist dies die Stellung der Elektra an Agamemnons Grabe. Mehr bei Stephani, Ausruhender Herakles S. 143 ff.

Das Überschlagen der Füfse im Stehen und Liegen drückt behagliche Ruhe aus. Lessing (Wie die Alten den Tod gebildet VIII, 224 Lachm.) führt an die schlafende Ariadne (s. S. 125 Abb. 130), den Hermaphroditen des Dioskorides, den Satyr des Praxiteles (abgeb. Art.), liegende Flufsgötter; vgl. Art. »Thanatos«.

Schlafend Liegende haben den Arm als Polster unter den Kopf gelegt. So namentlich die schlafende Ariadne Abb. 130, wozu S. 126 auch dieser Gestus aus der Anthologie belegt ist. Beim blofsen Ausruhen im Stehen wird ebenfalls der eine Arm über den Kopf gelagert; so beim Apollino Abb. 105, wozu vgl. S. 99; auch bei Dionysos, beim ermüdeten Herakles, ja selbst bei Zeus Mus. Borbon. VI, 52 als Ausdruck seliger Ruhe. Ausführlich behandelt bei Stephani, Ausruhender Herakles S. 132 ff.

Zeichen der Ermattung ist das Aufstützen des Kopfes mit der Hand, wobei der Ellenbogen auf dem angezogenen Schenkel oder Knie ruht. Diese Ermattung geht hervor aus Trauer bei Penelope (Art. »Odysseia«), aus angestrengtem Nachdenken (s. den etruskischen Kameo Art. »Thebais«). Weiteres bei Stephani a. a. O. S. 142, der Heliodor Aeth. I, 2 anführt: μηρῷ δὲ τῷ δεξιῷ τὸν ἀγκῶνα θατέρας χειρὸς ἐφεδράζουσα καὶ τοῖς δακτύλοις τὴν παρειὰν ἐπιτρέψασα, κάτω νεύουσα τὴν κεφαλὴν κατεῖχεν. Diese Beschreibung eines trauernden Mädchens pafst vollkommen auf die vaticanische Statue der Penelope. Über Grabstatuen mit dieser Stellung vgl. Furtwängler zur Sammlung Saburoff N. 15. 16. 17.

2. Das eigentliche Niederknieen bezeichnet, wie überall, Selbstdemütigung vor dem Höherstehenden und Gnadeflehen, z. B. der tributbringenden Perser auf der Dareiosvase (s. Abb. 449 auf Taf. VI), vgl. Plin. XI, 250. Die Stellung des Halbknieens, wo das eine Knie den Boden berührt, das andre Bein aber entweder ausgestreckt oder aufgestützt ist, eignet den im Hinterhalt Lauernden, insbesondere den Bogenschützen (Diod. 17, 115: τοξόται εἰς γόνυ κεκαθικότες), so dem Herakles, Teukros und Paris in den äginetischen Bildwerken Abb. 348. 350; ferner auch Personen, die mit niedrig auf der Erde stehenden Gegenständen zu thun haben, auch Handwerkern und den Wärtern von Kampfhähnen. Wichtig ist aber das scheinbare Niederlassen auf ein Knie in älterer Kunst zum Ausdruck eiligster Bewegung, worüber Curtius im Berliner Winckelmannsprogr. 1869 handelt. Dahin gehört z. B. die fliehende Gorgone (vgl. Abb. 20 S. 18), der über Meereswellen laufende Eros eines etruskischen Spiegels (ὑπερπόντιος Soph. Ant. 785), ein laufender Satyr mit Schlauch und Trinkhorn, die laufende Erinys (s. Art.), ferner die geflügelte Eris und Ker, das Eidolon des Patroklos auf Vasenbildern s. Art. »Ilias XXIII«. Die Erinys heifst als eilige Läuferin bei Aesch. Sept. 772 καμψίπους, bei Hesych. καμπεσίγουνος im ganz eigentlichen Sinne. Ein besonders sprechendes Bild geben laufende Mundschenken, z. B. Panofka cab. Pourtalès pl. 41, wo als Innenbild einer Schale der nur mit der Chlamys behängte und bekränzte Knabe auf dem linken Arme einen Skyphos balanciert und in der rechten Hand das Schöpfgefäfs hält. Den Urtypus davon haben wir nach Curtius wohl in den »Darstellungen des bogenführenden Perserkönigs auf Münzen, der den Göttern gleich sein unermefsliches Gebiet durcheilt«. Minotauros in dieser Stellung als Steinwerfer erklärt sich durch seine Identität mit dem die Insel umlaufenden Talos. Auch das Dreibein auf sicilischen Münzen (die sog. *triquetra*) erklärt sich als Symbol der Geschwindigkeit, namentlich wenn es Schildwappen ist, wie schon ein Epigramm Anthol. Pal. VI, 126 τρισσοῖς τὸν ταχὺν ἄνδρα ποσίν besagt. »Das Knie ist ja vorzugsweise ein Sitz menschlicher Stärke und seine Biegsamkeit die beste Probe elastischer Schwungkraft, welche durch gymnastische Übung gestählt wird. Darum pflegten die Alten auch bei Tieren wie bei dem Mannsstiere auf grofsgriechischen Münzen die energische Bewegung des Rennens oder

Schwimmens durch ein eingeknicktes Knie auszudrücken.« Vgl. Theocr. 14, 70: ἇς γόνυ χλωρόν; Hor. Epod. 13, 4: *dum virent genua.*

3. Wir kommen zum Gesichte.

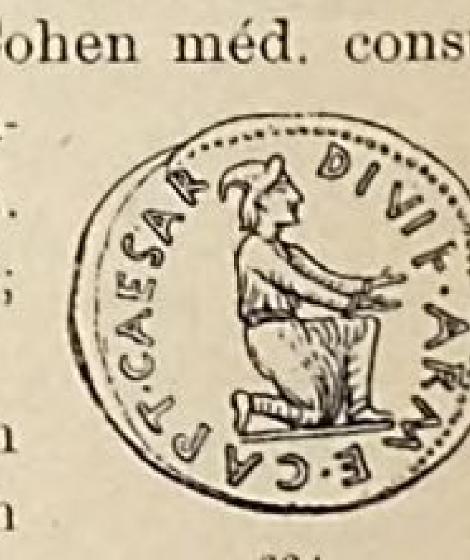
Gesichtsverzerungen (Naserümpfen, Zähnefletschen, Ausstrecken der Zunge) dienen zur Verhöhnung. Schol. Pers. 1, 58: *sanna dicitur os distortum, cum alios deridemus.* Lippenverzerrungen sind *valgia;* Petron. 26: *commovebat valgiter labra;* Plaut. miles II, 94; Gell. XVIII, 4. Griechisch χλευάζειν· ἐπὶ τοῦ τὰ χείλη καταστρέφειν. Naserümpfen Pers. 5, 91; 3, 86. Das Weisen der Zähne ist σαρκάζειν. Das Ausstrecken der Zunge als Verhöhnung *linguam exertare* Gell. IX, 13. Liv. VII, 9: *linguam ab irrisu exserens.* Vgl. Cic. de Orat. II, 66. Alle diese Verzerrungen zusammengenommen kommen dem älteren Typus der Medusa zu (s. Art.).

Verhüllung des Antlitzes und Schweigen ist ein oft gebrauchter Ausdruck des tiefsten Schmerzes. So Agamemnon auf dem Gemälde des Timanthes von der Opferung der Iphigenia (s. Art.). Aeschylos liefs den um Patroklos trauernden Achill und ebenfalls Niobe so auf der Bühne sitzen; Arist. Ran. 911 und dazu Kocks Citate. Vgl. auch Homer Ω 162; Eur. Herc. fur. 1198; Suppl. 110, 286; Hippol. 133; Iph. Anl. 1550; Lange in Jahns Jahrbb. 1828 S. 316 ff. und Art. »Iphigeneia«, »Ilias IX«.

4. Die Hände vollführen den wichtigsten Teil der Geberdensprache am menschlichen Körper. »Nichts gibt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände; besonders im Affekte ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend«, sagt Lessing im Laokoon. Wenn Vergil. Aen. XI, 453 erzählt: *arma manu trepidi poscunt,* so bemerkt Servius dazu ganz richtig: *praeter vocem gestum etiam flagitantis expressit.* Die Arme und Hände sind ja doch auch buchstäblich der handelnde Teil des Menschenkörpers. In die Bewegungen der Hände und Arme haben die Alten Feinheiten gelegt, die wir nur allmählich zu ahnen beginnen.

Die uns modernen Nordländern geläufigste Handbewegung im Verkehr ist die Darreichung der Hand zur Begrüfsung; sie ist unter Menschen gleicher Lebensstellung fast zur nichtssagenden Formel geworden. Dagegen ist nicht genug zu betonen, dafs bei den Griechen seit den ältesten Zeiten Handschlag und Händedruck überhaupt seltener sind und eine weit höhere Bedeutung haben. Zur Begrüfsung reicht die ausgestreckte Rechte aus; s. den Flufsgott S. 140 Abb. 150. Bei Homer (Β 341, Δ 159, Ζ 233) und überhaupt später vertritt ein Handschlag die Stelle des Eides bei wichtigen Verträgen. Vgl. Eur. Hel. 838 f. (ἐπὶ τοῖςδε τοίνυν δεξιᾶς ἐμῆς θίγε. Ψαύω, θανόντος σοῦ τόδ'ἐκλείψειν φάος). Mehr bei Stephani Compte-rendu 1861 S. 70 ff. So verspricht Penthesilea dem Priamos Hilfe auf dem Relief bei Overbeck, Her. Gal. Taf. 21, 1. — Die vom Dichter mehrfach erwähnte Begrüfsung durch Händedruck (gewöhnlich ἐν δ'ἄρα οἱ φῦ χειρί Ζ 253. 406, Ξ 232, Σ 384; Variationen γ 35, κ 397, ω 410) trägt immer einen besonders innigen Charakter und hat ihren besonderen Anlafs. Man vergleiche auch die Situation Δ 154 und Η 108 (Besorgnis, der Bruder möge ihm entrissen werden), Ξ 137 (Wohlwollen und zauberhafte Einflöfsung von Mut), Ε 30 (Schmeichelei und Bethörung). Bezeichnende Fälle des feierlichen Versprechens, des Bundschliefsens auf Kunstwerken sind oben S. 7 zu Abb. 8 und S. 103 zu Abb. 110 erörtert. Auch auf Grabsteinen ist Handreichen kein Abschiednehmen, sondern eine Geberde der Zuneigung. Ebenso erscheinen bei den Römern auf Grabsteinen die Gatten mit in einander gelegten Händen, als Zeichen der Neigung und Zusammengehörigkeit. Friederichs Bausteine I, 201; Compte-rendu Petersb. 1861 p. 102; Arch. Ztg. 1869 S. 16. — Wenn jemand aber an der Hand geführt wird, entweder mit Gewalt, wie Briseis Homer Α 323, oder freundschaftlicherweise, so fafst der Grieche öfters nicht die eigentliche Hand, sondern den Unterarm (χεῖρ'ἐπὶ καρπῷ), die Handwurzel, das Handgelenk: z. B. Φ 416; Eur. Jon. 891. Die Tänzerinnen fassen sich so an Hymn. Apoll. Pyth. 18. Aber auch bei warmer Anrede, wie beim Abschiede des Odysseus von Penolope σ 258.

Besondere Erwähnung verdient die lateinische Phrase *manus dare,* im Sinne von: sich für überwunden erklären, sich dem Sieger ergeben, also eigentlich: die Hände zur Fesselung darbieten, wie man dies auf einer Münze der *gens Petronia* (unter Augustus geschlagen) den besiegten Armenier deutlich thun sieht (Abb. 634 nach Cohen méd. consul. pl. 30, 1). Für den Sinn der Wendung vgl. z. B. Nep. Ham. 1; Caes. Bell. G. V, 31; Cic. Attic. II, 22; Verg. Aen. XI, 568.



634

Unter den Handbewegungen nehmen wir zuerst diejenigen nach dem Haupte.

Die an die Stirne gelegte oder besser gedrückte Hand ist ein Ausdruck der Klage und des heftigen Schmerzes (der sich im Kopfe fühlbar macht); daher bei Personen, die an Grabstelen stehen; z. B. Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 21, 2.

Die Hand am Hinterhaupte drückt Erstaunen oder schwere Angst aus; so Kronos bei der Überreichung des Steines (s. Art.), Elektra bei Ermordung des Aigisthos, s. unter »Orestes«; auch Schrecken und Verzweiflung bei Kreon auf der Canossavase im Art. »Medea«; bei Megara in der Darstellung des rasenden Herakles (vgl. auch Annal. 1864 S. 330). Diese unwillkürliche Bewegung verrät natürlich körperlich eine starke Affektion des Gehirns. Muschelblasende Sturmgötter halten ebenfalls die Hand an

den Hinterkopf, um bei der Anstrengung ein Gegengewicht zu geben; ebenso ein trompetenblasender Eros oben S. 502 Abb. 544.

Mit der über die Augen gewölbten Hand drückt man aus, dafs man in die Ferne schauen wolle; man sucht die Augen durch die Beschattung vor der Sonnenblendung zu bewahren. Diese Geberde des Spähens und eifrigen Zuschauens (ἀποσκοπεῖν) findet sich häufig bei Feld- und Waldgöttern, bei Pan und den Satyrn. Von Pan sagt Sil. Ital. 13, 340: *obtendensque manum solem infervescere fronti arcet et umbrato perlustrat pascua visu.* Vgl. oben S. 442 Abb. 492; ferner Jahn, Arch. Beitr. S. 63 Anm. 34; Müller, Archäol. § 335, 7; Stephani, Parerg. arch. 14, 552 ff

Das Ohr sei Sitz des Gedächtnisses, sagt Plin. XI, 251; daher fasse man das Ohrläppchen, um einzuschärfen. Es steckt darin wohl eher eine Hinweisung auf genaues Zuhören; vgl. Hor. Sat. I, 9, 77.

Horus als das Kind Harpokrates legt den Finger an den Mund, was bei den Ägyptern blofs hieroglyphisch die Kindsnatur bezeichnen soll (das Knäblein saugt am Finger); bei den Griechen aber Schliefsung des Mundes, Schweigen, εὐφημία. Dieser Nachweis ist von Curtius, Nuove Memorie dell Inst. arch. 1865 p. 373 ff. Vgl. Apulej. Met. I, 9 *digitum a pollice proximum ori suo admovens et in stuporem attonitus: Tace, tace, inquit;* Martian. Capella II *puer ad os compresso digito salutari silentium commonebat*; Juven. I, 160; Varro Ling. lat. IV, 10 *Harpocrates, digito qui significat st.;* Ovid. Met. IX, 691 *quique premit vocem digitoque silentia suadet;* vgl. Catull. 74, 4; 102, 4. Dieselbe Bewegung mit dem Finger oder der ganzen Hand gilt aber auch als Zeichen des Schreckens, Staunens oder Nachsinnens; Dilthey Annal. 1869 S. 53; Bullet. 1869 p. 15; Giorn. degli scavi II tav. 10; Arch. Ztg. 1874 Taf. 13. Besonders in der campanischen Wandmalerei: vgl. das schreibende Mädchen Abb. 377 S. 355, welches wie wir »an der Feder kaut«. Gespannte Erwartung verrät sich darin bei einem Eros oben S. 502 Abb. 544.

Die linke Hand an die Wange gelegt, bezeichnet Schüchternheit und Nachsinnen; Overbeck, Her. Gal. S. 273; Trauer bei der sinnenden Penelope Art. »Odysseia«. Man legt auch die Hand ans Kinn, um das in sich gewendete Nachsinnen auszudrücken; so Iphigenie (s. Art.) auf dem sog. Altar des Kleomenes; Thetis auf Abb. 8 S. 7, wo sich beidemal durch den aufgestützten Ellbogen Schmerz einmischt. Spannung und Erwartung drückt die etwas modifizierte Bewegung aus bei Odysseus, der Achill durch List von Skyros wegholt (s. Abb. 7 S. 6); vgl. Jahn, Telephos und Troilos S. 53 f.

Bei den älteren Griechen berührten Flehende das Kinn des angerufenen Schützers, bemerkt Plin. XI, 251; Cic. Verr. IV, 43, 94. Die Geberde ist zunächst Schmeichelei; Thetis für Achill bittend, fafst den Zeus mit der Linken um die Kniee, mit der Rechten berührt sie ihn unter dem Kinn, A 501.

Das Emporheben einer Hand ist die natürliche Geberde der Verwunderung, des Staunens über einen Anblick; vgl. z. B. die Raserei des Herakles; ferner Millin G. M. 92, 393; Gerhard, Auserl. Vasenb. IV, 267. Wird die Hand an die Brust gedrückt, so zeigt dies noch stärkere Affektion, auch Übergang zum Schmerze an.

Die ausgestreckte rechte Hand hat den Sinn des Gebietens; Stat. Silv. I, 43, 37 sagt von der Statue Domitians: *dextra vetat pugnas.* Vgl. die Statuen des Augustus S. 229 Abb. 183 und des M. Aurelius Abb. 214, auch Akrisios auf der Danaevase S. 406 Abb. 448.

Das Ausstrecken der Hand mit nach oben gekehrter Aufsenfläche ergibt den Gestus des Schützens (χεῖρα ὑπερέχειν Hom. I 419; Theogn. 768), der den Göttern natürlicherweise zukommt. Paus. III, 13, 6 wird eine Hera Hypercheiria als Tempelgöttin genannt. An vorhandenen Bildwerken wohl nicht nachgewiesen.

Der Gestus des Schnippchenschlagens, *digitis concrepare,* vgl. Cic. de Offic. III, 19. 71, kommt bei Satyrn vor, z. B. Mus. Borbon. II, 21; Wieseler, Denkm. II, 471; berühmt war dadurch die Statue Sardanapals auf seinem Grabmale bei Tarsos in Kilikien (Strab. XIV, 672: συμβάλλοντα τοὺς τῆς δεξιᾶς χειρὸς δακτύλους ὡς ἂν ἀποκροτοῦντα; vgl. Athen. p. 529e, Arrian. Anab. II, 5, 3), bei welcher die Inschrift besagte, dafs aufser Essen und Trinken die ganze Welt »nicht so viel« wert sei. Dafs das Schnalzen mit den Fingern *(digitorum percussio)* auch blofs ein Zeichen ausgelassener Fröhlichkeit ist, namentlich beim Volkstanze, und ferner in vertraulicher Weise den Anruf zum Herkommen einer Person ersetzt, braucht wohl kaum gesagt zu werden; vgl. Ovid. Fast. V, 433; Martial. III, 82, 15.

Die senkrechte Erhebung des Armes begleitet zuweilen eine zuversichtliche Erklärung oder Beteuerung. Diese Geberde macht der von Aphrodite scheidende Adonis S. 16 Abb. 17.

Über den erhobenen Ellenbogen bei der Nemesis s. Art.

Die erhobene rechte Hand ist auch der Gestus bei der Ansprache des Feldherrn an sein Heer *(allocutio),* oft auf Kaisermünzen zu sehen, z. B. Gallienus S. 580 Abb. 626.

Über die Stellung der Hände bei Anrufung der Götter s. Art. »Gebet«. Dahin gehört auch die flehende Erhebung der Hände mit nach aufsen gekehrten Innenflächen *(manibus passis),* welche Gaia macht S. 595 Abb. 637.

Das Ausstrecken der rechten Hand mit nach oben gerichteter Innenfläche (χεὶρ ὑπτία) ist den Götter-

statuen eigen, die ihren Verehrern dadurch gnädige Gewährung ihrer Wünsche anzeigen. Scherzhafterweise interpretiert jemand bei Arist. Eccl. 782 den Gestus umgekehrt so, als ob der Gott etwas zu empfangen wünsche.

Mehr ein künstlerisches Motiv als eine bestimmt bezeichnende Geberde ist das Anfassen und Halten des Schleiers oder das Straffziehen des Obergewandes, welches sich sehr häufig bei Frauen auf Kunstwerken findet. Schon Hesiod erwähnt den zierlichen Gestus bei der neugeschaffenen Pandora, offenbar zur Bezeichnung weiblicher Koketterie (Theog. 575: κατακρῆθεν δὲ καλύπτρην δαιδαλέην χείρεσσι κατέσχεθε, θαῦμα ἰδέσθαι). Man vergleiche Leto auf dem Relief Abb. 103, mehrere Göttinnen und eine Hore auf dem borghesischen Altar der Zwölfgötter (s. Art.), Helena (s. Art.) vor Paris. Welcker, Alte Denkm. IV, 182 bemerkt: »Es ist die bekannte von alten Zeiten her übliche Geberde, womit die Frauen zierlich anständig aufzutreten pflegten, in feierlicher Prozession sowohl, wovon dies auf Hera und andre Göttinnen der archaischen Reliefe übergegangen ist, als auch im geputzten Anzug überhaupt.« Verschieden davon ist natürlich die Geberde der Mutter Niobe (s. Art. »Praxiteles«), welche zum Ausdruck des höchsten Schmerzes ihr Gewand über das Haupt ziehen und sich verhüllen will.

Solche Gesten, die vorzugsweise mit den Fingern ausgedrückt werden, beabsichtigen wir hier kaum zu berühren, teils weil die meisten auf Kunstwerken selten sicher nachweisbar sind, teils weil ihre Erklärung überhaupt schwierig und schwankend ist.

Die berühmte Geberde des Hörneraufsetzens (*mano cornuta* sagen die Italiener) findet sich am deutlichsten bei dem Sklaven auf einem Gemälde, welches Art. »Komödie, jüngere« abgebildet wird. Sie besteht darin, dafs man den Mittelfinger und den Ringfinger einschlägt und mit dem Daumen festhält, während Zeigefinger und kleiner Finger ausgestreckt werden und wie zwei Hörner hervorstehen. Quintil. XI, 3, 93: *duo medii sub pollicem veniunt.* Über die verschiedenen Bedeutungen spricht weitläufig Jorio Mimica p. 113 ff., der auch als Beispiele Mus. Borbon. V, 29, einen Satyr Dempster Etrur. I tav. 11; Pitture d'Ercol. IV tav. 11 anführt, wozu man Mus. Florent. Gemme I, 86 fügen kann. Der Gestus dient wie alle Ausdrücke des Spottes und Hohnes auch zur Abwehr des Zaubers.

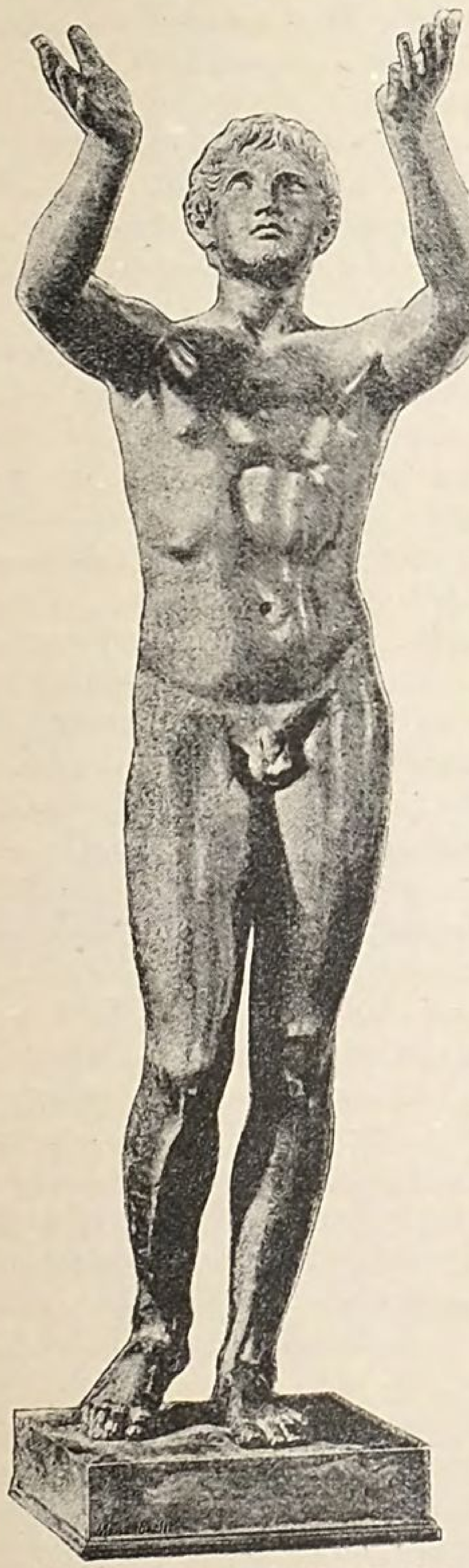
Dieselbe Fingerhaltung, der wir uns beim Eidschwur bedienen, die drei oberen Finger senkrecht nach oben auszustrecken, während die beiden letzten eingeschlagen bleiben, scheint auch im Altertume bei Beteuerungen gebräuchlich gewesen zu sein. Man bemerkt sie auf einem Relief, welches Achills Verlobung mit Polyxena (s. Art.) darstellt; O. Jahn, Arch. Ztg. 1869 S. 5. Mindestens aber wird dieselbe Geberde bei nachdrücklich einschärfender Rede gebraucht. So sehr deutlich bei dem zu dem Perserkönige redenden Manne auf der Dareiosvase, Abb. 449 auf Taf. VI; dann bei Aphrodite auf einer Pelopsvase Arch. Ztg. 1853 Taf. 54, 1; ferner Pluton auf der Unterweltsvase von Canossa, wobei Wieseler (zu Denkm. I, 275d) die Beschreibung citiert aus Apulej. Metam. II: *porrigit dextram et ad iustar oratorum conformat articulum, duobusque infimis conclusis digitis ceteros eminentes* (oder *eminulos*) *porrigit.* Dieselbe oratorische Geberde kehrt auf derselben Vase bei dem einen Richter der Unterwelt und bei Hermes wieder, aber mit veränderter Armhaltung: Hermes weist dem Herakles den Weg; der Richter demonstriert seinem Kollegen.

Das Ineinandergreifen der Finger (von der kammartigen Stellung *pecten* genannt; Ovid. Met. IX, 299: *digitis inter se pectine junctis;* vgl. auch Lucan. III, 609) bezeichnet oft ein magisches Fesseln; in der Heroensage kommt es bei der Geburt des Herakles vor; Plin. 28, 59: *adsidere gravidis digitis pectinatim inter se inplexis veneficium est idque compertum tradunt Alcumena Herculem pariente; peius si circa unum ambove genua, item poplites alternis genibus imponi.* Mehr bei Böttiger, Ilithyia S. 38.

Zum Schlufs möge noch die feine Beobachtung von Curtius (Nuove Memorie dell Inst. 1865 S. 373 ff.) angeführt werden, dafs die Griechen verschiedene Symbole und symbolische Bewegungen aus dem Morgenlande für ihre Kunstwerke übernommen, aber deren Bedeutung verändert haben. So den Finger des Schweigens beim Harpokrates (s. S. 588); ferner aber die Haltung der nackten Aphrodite des Praxiteles (s. Art.), welche mit der einen Hand die Brüste, mit der andern den Schofs deckt, als Zeichen natürlicher Scham. Ein altkyprisches Idol derselben Göttin (abgeb. Arch. Ztg. 1869 S. 62) mit derselben Handstellung will aber sicher nicht dasselbe Gefühl ausdrücken, sondern statt zu verhüllen, vielmehr zeigen. »Wir finden bei dem phönikischen Urbilde eine Hinweisung auf die beiden für Ernährung und Fortpflanzung wichtigsten Lebensorgane.« Die Griechen haben also auch hier den krassen Naturalismus durch Veredelung der Motive überwunden. [Bm]

Gebet. Die Verehrung der Götter durch Anbetung war bei Griechen wie Römern in den Gebräuchen von der unsrigen ziemlich verschieden. Während wir zur Bezeugung unsrer Demut und zugleich zum Zwecke der Versenkung in Andacht Haupt und Blick zur Erde neigen, die Hände zusammengefaltet und stille halten, häufig auch niederknieen, und als Einzelne nur leise mit den Lippen reden, hebt der Grieche der älteren Zeit bei Anrufung des unsichtbaren Gottes Haupt und Hände zum Himmel empor und ruft dem Zeus oder einem andern olympischen Gotte seinen Wunsch mit lauter Stimme

hinauf (Homer A 450: Χρύσης μεγάλ' εὔχετο χεῖρας ἀνασχών, Γ 275, Θ 347, Κ 461, Ο 371, Π 232 οὐρανὸν εἰσανιδών, ι 294 u. ö.). Dabei ist die sich natürlich ergebende Haltung der Arme und Hände die, dafs die inneren Handflächen aufwärts nach oben ohne Spannung ausgebreitet werden (vgl. Hor. Carm. III,



635 Der betende Knabe (Berlin).

23, 1: *caelo supinas si tuleris manus*), wobei der ganze Körper die schöne und edle Stellung annimmt, welche wir an der berühmten Erzstatue des »betenden Knaben« in Berlin (Abb. 635, nach Photographie) bewundern. Dieses Meisterstück des Erzgusses, zu Rom im Tiber gefunden, war eine Zeitlang im Besitze des Prinzen Eugen von Savoyen, kam dann an den Fürsten Liechtenstein und wurde 1747 von Friedrich dem Grofsen für 5000 Thaler Gold (so viel wie jetzt 17 500 Mark) angekauft. Da nun ein Sohn und Schüler Lysipps, Boëdas, einen Betenden bildete (Plin. 34, 73), so hat man die Statue diesem zuschreiben wollen, doch ohne positive Begründung; denn auch z. B. Sthennis schuf Statuen von Betenden und Opfernden (Plin. 34, 90), sowie Apellas und Euphranor von betenden Frauen (Plin. 34, 86. 78). Eine solche betende Frau hat sich in einer schönen Gewandstatue im Louvre erhalten; sie hat den Mantel über dem Kleide oben auseinandergespreizt mit den seitwärts ausgestreckten Händen, die sich bis zur Schulterhöhe erheben und die inneren Flächen nach aufsen kehren; abgeb. Bouillon II, 29. Ähnlich von Sacken, Wiener Bronzen Taf. 33, 1. Man pflegt diese Statuen Pietas zu benennen. Andre Bronzen der Art bei Friedrichs Bausteine II, 2114—2119.

Gewöhnlich sieht man den Berliner betenden Knaben als einen für den gewonnenen Athletensieg den Göttern dankenden an; doch scheint dagegen (wie Friederichs, Rede zur Eröffnung des archäologischen Museums Erlangen 1857, bemerkt) der Gestus zu sprechen. Die nach oben geöffneten Hände flehen um eine Gabe; Müller (Archäol. § 423, 4) meint, um Sieg in einem Kampfspiele. Indes wird man beim Mangel charakteristischer Zeichen auch diese Annahme bezweifeln dürfen und eher nur die genrehafte Darstellung eines betenden Knaben anerkennen. Der Stil und die schlanken Proportionen weisen auf die Zeit des Lysippos, ebenso die naturalistische Bildung des Haares und die fliefsenden, zartgeschwungenen Linien des Körpers. Vgl. jedoch Friederichs, Berliner Ant. Bildw. II, 377 ff.

Ausnahme ist es, dafs man in besonders gearteten Fällen mit leiser Stimme oder nur in Gedanken (κατὰ θυμόν) betet und nicht die Hände hebt, aber doch gen Himmel blickt; so: Η 195 vgl. 201; ferner Ψ 769, ε 444; so auch der Dieb bei Horat. Epist. I, 16, 60: *labra movet metuens audiri*, während der ehrliche Mann laut *(clare)* seine Götter anruft; vgl. Pers. 2, 5 ff.; Senec. Epist. I, 10, 5. — Beim Gebet zu Meergottheiten, also namentlich zu Poseidon, ist es begreiflich, dafs man gewöhnlich die Arme nicht hoch emporhob, sondern horizontal gegen das Element ausstreckte; so wieder bei Homer Achill, wenn er zur Thetis betet (Α 350: ὁρόων ἐπ' ἀπείρονα πόντον — ἠρήσατο χεῖρας ὀρεγνύς), und bei Vergil Aen. V, 233: *palmas ponto tendens utrasque*. Bei Anrufung der Unterirdischen aber kniete man nieder und schlug mit den Händen auf die Erde; Hom. Ι 568; Hymn. Apoll. Pyth. 155 und 162 mit meiner Note; Serv. ad Verg. Aen. IV, 205: *inferos demissis ad terram manibus invocamus*. So gibt auch Macrob. Sat. III, 9, 12 bei der Eidesformel an: *cum Tellurem dicit, manibus terram tangit, cum Jovem dicit, manus ad coelum tollit*. Diese Stellung will Welcker auf einem Vasenbilde bei Stackelberg, Gräber Taf. 64 wiederfinden.

Etwas anders benahm man sich vor den sichtbaren Bildern der Götter, also namentlich in

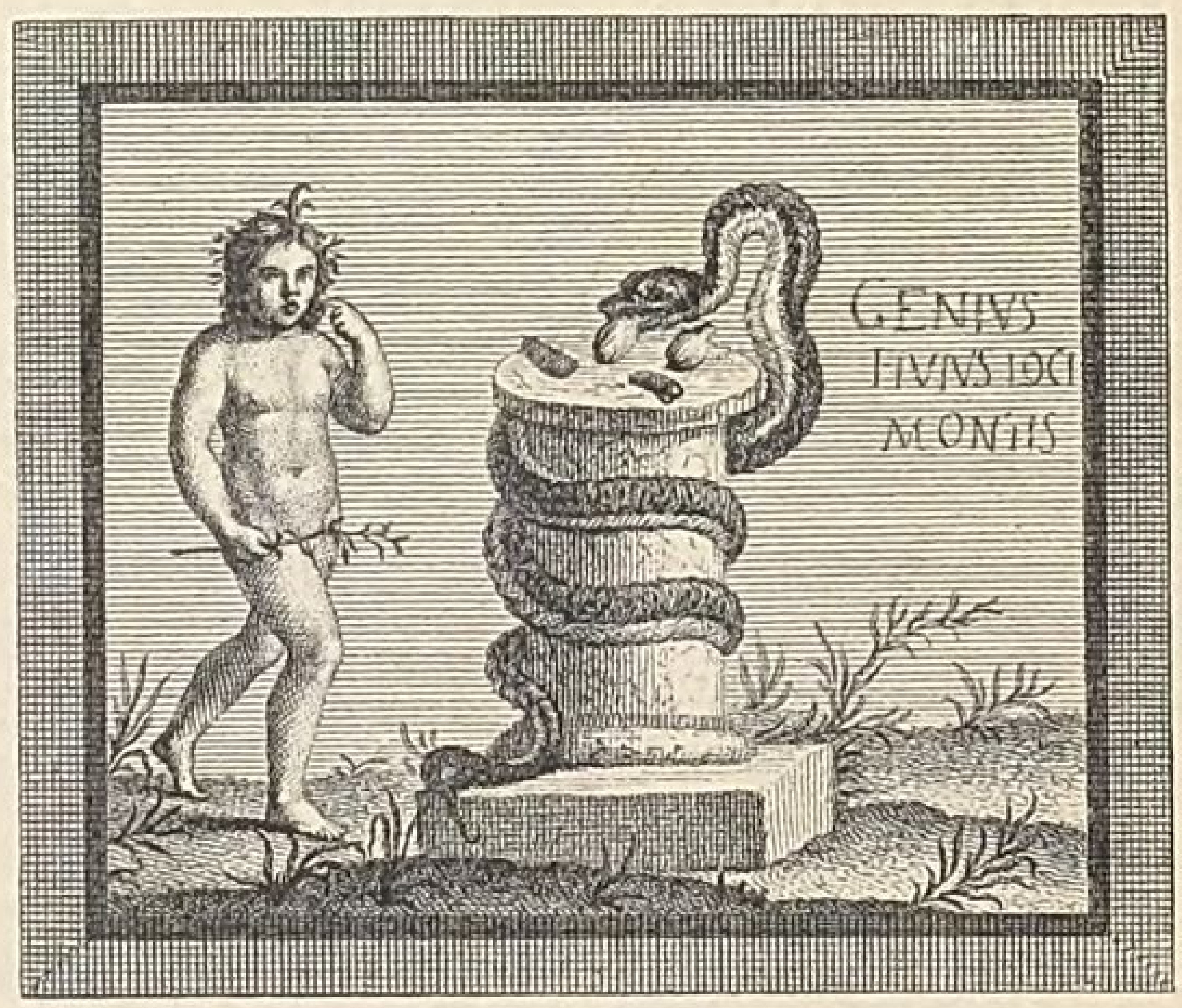
Tempeln. Hier war wohl die Regel der Gestus des Emporhebens der rechten Hand, so dafs dem Gesichte die innere Handfläche zugekehrt blieb; dann führte man diese Hand an den Mund, küfste die zusammengezogenen Fingerspitzen (auch wohl nur den Zeigefinger) und warf die Kufshand dem Götterbilde als Begrüfsung zu. Dies und nichts andres ist der ursprüngliche Begriff des προςκυνεῖν (welches mit κύων nichts zu thun hat), die römische *adoratio*, welche Apulej. Met. IV, 24 erläutert: *admoventes oribus suis dexteram primore digito* (Zeigefinger) *in erectum pollicem residente — venerabantur.* Apulej. Apolog. post med. von einem Gottlosen: *si fanum aliquod praetereat, nefas habet adorandi gratia manum labris admovere.* Dies ist auch *venerari* bei Tibull. I, 1, 11 u. ö. Die Darstellung dieses Aktes findet sich sehr häufig auf Votivreliefs, jedoch aus künstlerischen Rücksichten meist so, dafs nicht die Hand am Munde ruht, sondern schon dem Götterbilde oder Altare zugestreckt erscheint. Vgl. oben Art. »Baumkultus« S. 297 Abb. 312; Art. »Demeter« S. 416 Abb. 457, wo beidemal Opfer dargebracht werden; die Anbetung des Eros durch einen Alten, Relief in Villa Borghese, s. Braun, Ruinen Roms S. 535; auch Wieseler, Denkm. II, 786. 814. Auch auf der Apotheose Homers (Art. »Archelaos« S. 112 Abb. 118) ist der Gestus der hocherhobenen Hand bei mehreren allegorischen Figuren wohl ebenfalls als *adoratio* zu fassen. In dieser Haltung werden die betenden Knaben von Erz gebildet gewesen sein, welche die Agrigentiner nach Olympia weihten, Paus. V, 25, 2: προτείνοντάς τε τὰς δεξιὰς καὶ εἰκασμένους εὐχομένοις τῷ θεῷ; vgl. VI, 1, 7. Auch eine geringere Handhebung kommt vor (Millin G. M. 36, 140). — Zuweilen wird die innere Handfläche nach aufsen hin (dem Angebeteten zu) gewandt, so auf Votivreliefs, z. B. für Theseus und einem andern bei Clarac pl. 224 A, 250 u. 36 A; vgl. Stephani, Ausruhender Herakles S. 74 Anm. 1; auch wird der Oberkörper mäfsig gekrümmt, in einer Art Verneigung; Schöne Griech. Rel. N. 87. Den zierlichen Gestus der eigentlichen Kufshand mit spitz zusammengenommenen Fingern sieht man auf einem Vasenbilde mit Begrüfsung einer Herme (Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. 45) und bei Orestes, der sich Agamemnons Grabe nähert (Overbeck, Her. Gal. Taf. 28, 7). — Man küfste auch das Götterbild selbst und die von Cic. Verr. IV, 43, 94 erwähnte berühmte Herkulesstatue zu Agrigent war an Mund und Kinn von diesem Küssen ebenso angegriffen, wie der Fufs der alten Bildsäule des heil. Apostels in der Peterskirche zu Rom es jetzt ist.

Während Vergil seinen Aeneas sichtlich auch im Punkte des Gebets nach griechischer Sitte handeln läfst, beteten die historischen Römer seit Numa (Plut. Num. 14) mit verhülltem Haupte *(capite operto)*, wie sie auch opferten, so dafs nur Stirne und Gesicht frei blieb; vgl. Art. »Opfer«, mit Abbildung. Ferner drehten sie sich nach dem Begrüfsungskusse rechts mit dem ganzen Körper herum; Plin. 28, 25: *in adorando dextram ad osculum referimus totumque corpus circumagimus.* Während bei den Griechen das Niederwerfen auf die Erde nur ausnahmsweise in Fällen tiefster Trauer und Zerschlagenheit vorkommt, z. B. Aesch. Sept. 92, war bei den Römern die Verbeugung vor der Gottheit Regel und das Niederwerfen vor dem Bilde oder auf die Schwelle des Tempels sehr häufig; Lucret. V, 1200; Tibull. I, 2, 85 ff. Bei grofsen Kalamitäten lagen die römischen Frauen in den Tempeln auf der Erde und fegten mit ihren Haaren den Boden und den Altar rein; Liv. III, 7. XXVI, 9; Polyb. IX, 6, 3. Kniebeugung kommt vor bei abergläubischen Griechen späterer Zeit; Theophr. Charact. 16; Polyb. XXXII, 25, 7; Heliodor. II, 26, 27; Petron. c. 133; Quintil. IX, 4, 11. Als Julius Cäsar nach vierfachem Triumphe dem capitolinischen Jupiter sein Dankgebet darbrachte, kletterte er die Stufen auf dem Capitol mit den Knieen hinauf; Dio Cass. 43, 21: τοὺς ἀναβασμοὺς τοὺς ἐν τῷ Καπετωλίῳ τοῖς γόνασιν ἀνερριχήσατο. — Dagegen werden auch bei den Griechen die Kniee der Götterbilder wie der Menschen knieend von Schutzflehenden umfafst (γουνάζεσθαι). Diese Stellung findet sich namentlich bei Kassandra, welche zum Bilde der Athena geflüchtet ist; Overbeck, Her. Gal. Taf. 27, 3. 4. 6. — Die den Griechen verhafste Anbetung der Könige durch Niederwerfen (προςκύνησις) findet man auf der Dareiosvase Abb. 449 auf Tafel VI. [Bm]

Gemmen s. Steinschneidekunst.

Genius. Bei der schwierigen Frage über die speziell italische Vorstellung der Genien mufs vorab bemerkt werden, dafs der moderne Gebrauch, kleinere und gröfsere Flügelgestalten als »Genien« zu bezeichnen, durchaus keine Grundlage im klassischen Altertum hat, sondern eine willkürliche Erfindung des Zeitalters der Renaissance zu sein scheint. Nach uralter Idee, vielleicht aller arischen Völker, die aber bei dem heiteren und hellen Sinne der Griechen bald zurücktrat, unter den italischen Stämmen jedoch ausgebildet wurde, ohne freilich zur völligen Klarheit und scharf umrissener Gestalt zu gelangen, ist der Genius der über den einzelnen Menschen wie Örtern und Naturgegenständen schwebende Geist, ihr Erzeuger *(genius a gignendo)* und leitender Dämon, bald das geistige Abbild des Menschen, bald sein Schutzgeist, überhaupt eine Personifikation seiner Existenz und Lebenskraft. Serv. ad Verg. Georg. I, 302: *genium dicebant antiqui naturalem deum uniuscuiusque loci vel rei vel hominis.* Er ist nach seiner Natur als das erhaltende und zeugende Prinzip nur den Männern eigen; die Frauen hatten dafür jede ihre Juno, die vielleicht erst des Parallelismus halber erfunden wurde. Aus der Gesinnung des rationalistischen

und praktischen Italikers, der sich somit seinen persönlich eigensten Hausgott geschaffen hatte, durch dessen sorgsame Pflege er selbst gedieh, erklärt sich die mannigfache Anwendung und Beziehung des Wortes: *lectus genialis* ist das Ehebett, *homo genialis* ein gastfreier Mann, der gern schmaust und *genio indulget,* d. h. sich selbst etwas zu gute thut, während der Geizige seinen Genius knapp hält, *genium defrudat.* Hiernach versteht man auch im *genialis hiems* den Winter als die gesellige Jahreszeit, *genialis dies* einen gemütlichen Tag, *genialis uva* die herzerfreuende Traube; vgl. Hor. Carm. III, 17, 14; Epist. II, 1, 144; Ars poet. 210. Die Unklarheit im Verhältnis des Genius zu den nachverwandten Laren (s. Art.) zeigt sich in der nicht seltenen Identifizierung beider; Censorin. d. nat. 3: *eundem esse Genium et Larem multi veteres memoriae prodiderunt.* Doch wiederum scheidet sie noch in später Zeit beim Opfer cod. Theodos. XVI, 10: *Larem igne, mero Genium, Penates nidore* (*nidore* bezeichnet das Schweinsopfer; Martial. VII, 26). Als der eigentliche Sitz des Genius im Hause ist aber gemäfs der ursprünglichen Bedeutung der *lectus genialis,* das Ehebett, im Atrium zu denken und als ursprünglich allgemeines Bild der Darstellung die Schlange, deren Bedeutung als Symbol der Urzeugung in der Erde ja auch bei den Griechen feststeht; vgl. Art. »Asklepios«, »Erichthonios«, »Giganten«. In Rom hielt das Volk die Schlangen heilig und fütterte sie in den Häusern, und wenn nicht Feuersbrünste zuweilen mit ihnen aufräumten, so konnte man sich vor ihrer Menge nicht retten, sagt Plin. XXIX, 72. Über ihre Verehrung als Diener und sichtbare Erscheinung des Genius vergleiche man die Erzählung bei Cic. divin. I, 18, 36; Plut. Tib. Gracch. 1. Der Kaiser Tiberius hielt sich eine Schlange als Spielzeug (Sueton. 72). Berühmt ist die Geschichte von der Geburt des älteren Scipio (Liv. 26, 19), darnach auch des Augustus (Sueton. 94). Daher könnte man die so oft auf pompejanischen Wandgemälden (s. Art. »Laren«) erscheinenden Schlangen am Altar etwa als »*spiritus familiaris*« ansehen, wenn nicht damals schon die Bildnerei für Genien der Personen weiter gegangen wäre. Die erwähnten Schlangen sind vielmehr als blofse Ortsgenien zu betrachten, mit denen die italische Phantasie ununterschieden jeden Platz und jeden Winkel bevölkerte. Wir geben hier ein kleines Gemälde (Abb. 636, nach Pitture d'Ercolano I, 207), wo die Inschrift *GENIVS HVIVS LOCI MONTIS* den Berggeist bezeugt, der mit den auf einem Altar liegenden Eiern und Broten gefüttert wird; der danebenstehende Knabe scheint nach dem Haarknauf (Lotos?) über der Stirne und der Haltung der linken Hand am Munde ein Harpokrates zu sein, den man als Begleiter der Isis in Pompeji sehr wohl kannte. Man vergleiche das Wunder beim Opfer des Aeneas, Verg. Aen. V, 84—93; Persius Sat. I, 113: *pinge duos angues; pueri, sacer est locus, extra meiite!* Als gewaltige Schlange erscheint auch der *genius theatri* auf dem Relief im Theater zu Capua (Millin, G. M. 38, 139). — In der Darstellung der Genien einzelner Personen aber scheint die römische Bildnerei, in der Zeit, wo sie für ihre Götter die einigermafsen entsprechenden griechischen zum Muster nahm, das idealisierte Bildnis der Person selbst als passendsten Ausdruck gefunden zu haben, wie Jordan, Annal. 1872 S. 19 ff. wahrscheinlich gemacht hat. Auf einem pompejanischen Gemälde (ebdas. tav. B) findet sich neben dem Altar mit der Schlange (genau wie in Abb. 636) der Mann in der Toga, die er bei priesterlicher Verrichtung über den Hinterkopf gezogen hat, in der Rechten die Opferschale, in der Linken ein grofses Füllhorn haltend. Mehr Beispiele dieser Tracht und Haltung Berl. Winckelmannsprogr. 1865



636 Schlange als Ortsgenius.

S. 11. Der Genius ist schon in alter Vorstellung der wahre Schutzgeist des Menschen, sein Stern und Lenker im fatalistischen Glauben, sein eigner Gott (*naturae deus humanae);* vgl. Hor. Epist. II, 2, 186 ff. Bereits im Anfange des zweiten punischen Krieges wird dem *Genius Populi Romani* geopfert (Liv. 21, 62). »Höchst wahrscheinlich hatte er schon damals seinen Stand auf dem Forum, in der Nähe des Concordientempels, in der Gestalt eines bärtigen Mannes mit dem Diadem, der in der Rechten das Füllhorn, in der Linken das Scepter trug, anstatt welcher Darstellung sich später die des Jünglings mit dem Fruchtmafs auf dem Haupte, der Schale in der Rechten, dem Füllhorn in der Linken geltend machte. Ein regelmäfsiges Opfer wurde ihm am 9. Oktober dargebracht; dafs er aber auch sonst viel verehrt wurde, beweist die häufige Erwähnung auf Münzen (z. B. Millin, G. M. 182, 667. 668. 669) und Inschriften; Dio Cass. 47, 2; 50, 8.« So Preller, der noch bemerkt, dafs das Münzbild des Genius bisweilen die Züge des Kaisers annimmt (z. B. Millin, G. M. 172 *bis,* 670).

Und das war natürlich; denn aufserdem findet sich auf Münzen auch Genius Caesaris und Genius exercitus in derselben Tracht. Auf dem Seitenrelief eines Altars steht zwischen den Laren eine Togafigur in solcher Haltung, die den Genius Caesaris vorstellt, Mus. Pio-Clem. IV, 45; vgl. Ovid. Fast. V, 145: *mille Lares geniumque ducis.* Ebenso läfst sich die schöne Augustusstatue Mus. Pio-Clem. III, 2 fassen. Nach solchen Vorbildern schufen sich andre Städte und ganze römische Provinzen ihre eignen Genien. Auch der römische Senat kommt so vergöttert vor (Millin, G. M. 177, 665). Die Verbreitung der Sitte, Personalgenien sich zu setzen, wird bestätigt durch das Vorkommen eigner Genienfabrikanten, *geniarii,* auf Inschriften. [Bm]

Getriebene Arbeit. »Treiben«, ἐλαύνειν, *ducere,* nennt man diejenige Gattung der Metallarbeit, bei welcher ein dünnes Blech durch Hämmern in bestimmte Gestalten gezogen oder gedehnt und mit erhabenen Verzierungen versehen wird; man stellt auf diese Weise Gefäfse oder Teile von solchen, Reliefs, unter Umständen auch zusammensetzbare Teile von Statuen u. dergl. m. her. Die Werkzeuge, deren man sich bei dieser Technik bediente, sind Hämmer, in der Regel von hartem Holz, kleinere Ambosse von verschiedener Form und mehrere Arten von sog. Punzeisen, d. h. mit dem Hammer getriebener eiserner Geräte, vermittelst deren man dekorative und figürliche Zeichnungen aus dem Blech heraustrieb. Mit diesen Werkzeugen hämmerte der Arbeiter die Verzierungen von der Innenseite des Blechs nach aufsen heraus; feinere Details wurden dann wieder von aufsen nach innen zurückgehämmert. Um dem Blech eine gröfsere Widerstandskraft zu verleihen, pflegt man auf der nicht bearbeiteten Seite eine feste, aber dabei nachgiebige Masse, das sog. Treibpech (eine Mischung von Pech und Ziegelmehl), anzubringen. Solche getriebene Arbeiten heifsen σφυρήλατα, τορεύματα; die Arbeit bildet einen Teil der Thätigkeit des Toreuten oder Cälators (s. »Toreutik«). In älterer Zeit wurden selbst ganze Statuen aus so getriebenen einzelnen Stücken, welche man zusammennietete oder lötete, hergestellt, während man dafür später den Gufs vorzog. Seine hauptsächlichste Verwendung fand das Treiben für Gefäfse, Schmucksachen und Metallverkleidungen von Geräten, Möbeln u. a. m.; auch Waffenstücke wurden auf diese Art gefertigt, obgleich wohl wesentlich nur Prunkwaffen, da bei wirklichem Gebrauch das dünne Metallblech zu wenig Schutz gewährt hätte. Unter den uns erhaltenen getriebenen Arbeiten, als goldenen Schmucksachen, silbernen Gefäfsen, bronzenen Geräten, Reliefs u. dergl., sind Werke von vorzüglicher Technik, namentlich ist die aufserordentliche Dünne, bis zu welcher die alten Metallarbeiter das Blech herauszutreiben verstanden, bewundernswürdig. Weniger kunstvoll, aber für Massenproduktion besser geeignet und daher ebenfalls sehr häufig angewandt, ist das mechanische Treiben, wobei kleinere Metellbleche über irgend einen festen Kern mit eingeschnittenem Muster geprefst oder geschlagen werden; hierbei bediente man sich entweder eines hölzernen Modells, über welches man das Blech hämmerte, oder einer aus gehärtetem Metall hergestellten Stanze, welche das Muster negativ wiedergab. In solcher Art sind bereits unter den Funden von Mykenä zahlreiche zum Aufnähen auf Kleider bestimmte Goldplättchen gearbeitet. Näheres über die Technik des Treibens s. Marquardt, Privatleben d. Römer S. 652 ff. [Bl]

Gewichte s. Wagen.

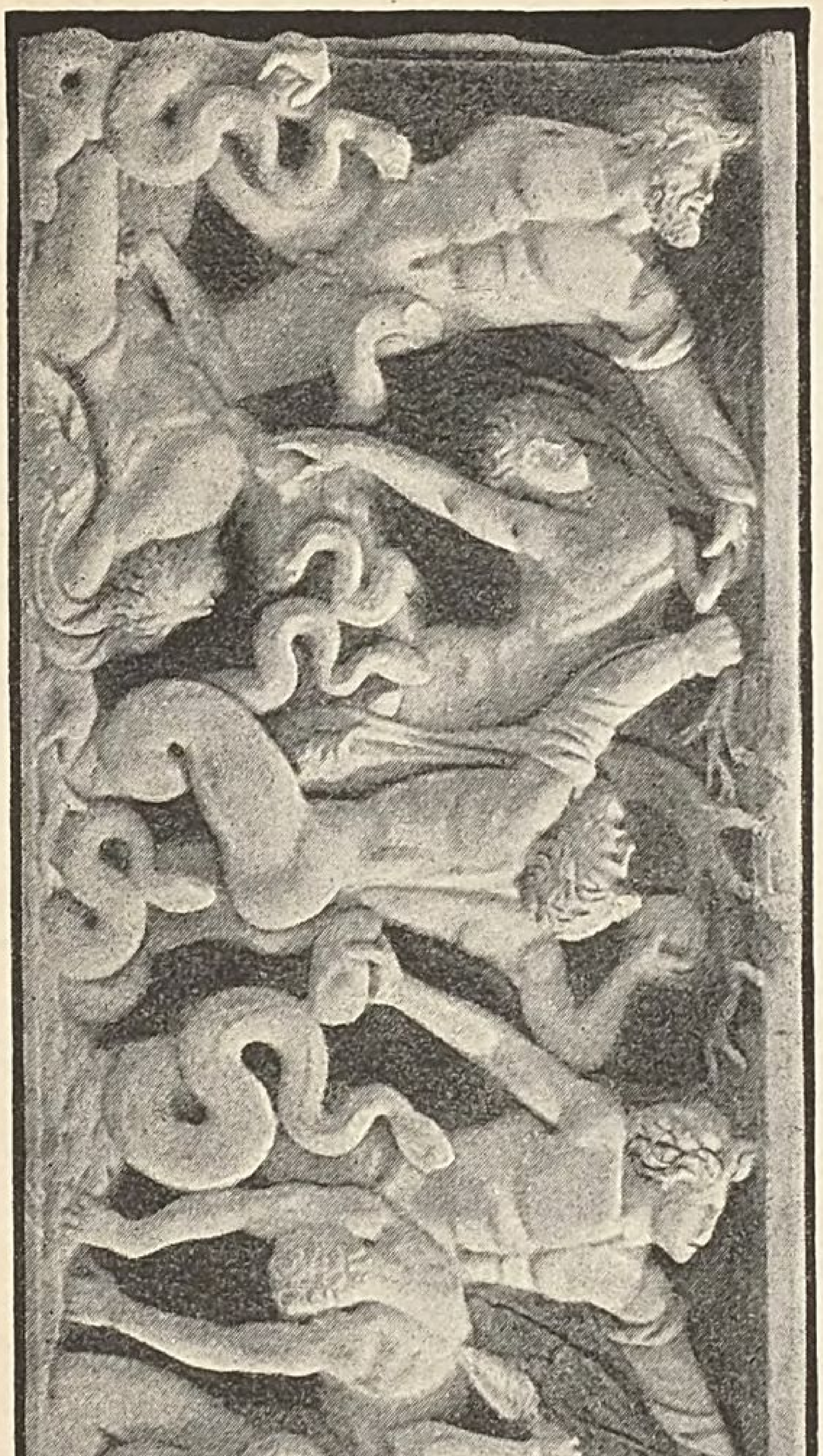
Giganten. Der Kampf der Söhne der Erdgöttin gegen die Olympier, von den idealgesinnten Griechen schon früh aufgefafst als Gegensatz der Finsternis gegen das Licht, der jugendlich schönen und kräftigen Gottheiten gegen häfsliche und unholde Dämonen, ein Kampf, der mit dem Sturze der Teufel in die Hölle enden mufs, gehörte zu den vornehmsten Kunstaufgaben in älterer Zeit. Als Giebelbilder waren Gigantenkämpfe am Zeustempel zu Agrigent (Diod. 13, 82) und am megarischen Schatzhause zu Olympia (Paus. VI, 19, 9) angebracht; als Friesrelief war derselbe Gegenstand zum Schmuck des argivischen Heratempels (Paus. II, 17, 3) und des pythischen Heiligtums (Eur. Jon. 206) erwählt; auf selinuntischen Metopen liegt er uns noch heute vor Augen (s. Art. »Bildhauerkunst, archaische« S. 331 Abb. 346, 347). Athen, welches im panathenaischen Peplos (s. die Statue S. 348) wie im inneren Schildrelief der Athena (Plin. 36, 18) diese Kämpfe sah, war am Südrande der Akropolis mit statuarischen Werken dieses Gegenstandes durch Attalos geschmückt (s. Art. »Pergamon«); ein grofses Erzgebilde gleichen Inhalts wird noch spät in Konstantinopel erwähnt (Themist. orat. 13, 176 D). Von plastischen Werken dieser Art aus älterer Zeit ist aufser den erwähnten Metopen nichts übrig (ob die nackten Riesen, welche die Decke des Zeustempels zu Agrigent trugen, abgeb. Wieseler, Alte Denkm. I, 102, Giganten sein sollten, steht sehr dahin); während dagegen die Vasenbilder zahlreich und mannigfaltig sind. (Abbildungen und Notizen Gerhard, Auserl. Vasenb. 5. 6. 51. 61—64. 84. 85. Elite céramogr. I, 1—11.) Wir sehen daraus, dafs sich die Darstellungsweise der Fabelwesen in dieser Epoche an Homer und Hesiod schlofs, bei welchen die Giganten ganz wie heroische Helden gebildet zu Fufs und gerüstet mit Lanzen und Schwertern kämpfen (Hes. Th. 185: τεύχεσι λαμπομένους, δόλιχ' ἔγχεα χερσὶν ἔχοντας). Seltener erscheinen sie auf rotfigurigen Vasen mit Pardelfellen, wie sie Arist. Av. 1250 kennt. Die Götter kämpfen der Regel nach zu Fufs; doch Athena gegen Enkelados nach Paus. VIII, 47, 1 auch zu Wagen und Poseidon gegen Polybotes zu Pferde

mit dem Speere (Paus. I, 2, 4). Häufiger sehen wir aber Zeus auf einem Streitwagen gegen sie ziehen, von dem herab er Blitze schleudert; Athena rennt mit dem Speere an (vgl. oben S. 220 Abb. 173), Herakles schiefst entweder, wie auch Artemis, Pfeile unter sie oder schmettert sie mit der Keule nieder. Auch bei Millingen I, 8. 9. Sehr schöne Darstellung ebdas. I, 25: Dionysos in leichter Chlamys stöfst einen aufs Knie gesunkenen geharnischten Krieger mit dem umgekehrten Thyrsos (also dem σαυρωτήρ der Lanze) nieder, indem er ihm die Linke an den Helm legt; dabei unterstützt ihn eine aufgerichtete Schlange.



637 Poseidon gegen den Giganten Polybotes kämpfend. (Zu Seite 596.)

die andern Hauptgötter kommen vor; Nachweisungen Müller, Arch. § 396, 4. Selbst Eros kämpft (Wieseler II, 845b); vor ihm zieht sich ein Gigant freiwillig zurück (Themist. orat. p. 177). Die Einzelheiten des von Apollod. I, 6 geschilderten Kampfes pflegen freilich nicht genau illustriert zu werden, auch sind die einzelnen Giganten selten zu benennen. Doch finden wir Poseidon im langen Kleide mehrmals, wie er die Insel Nisyros über einen Giganten stürzt, der aber nicht Polybotes, sondern meist Ephialtes heifst, z. B. Der Herausgeber sieht hier den Sieg über den Giganten Eurytos, nach Apollod. 1, 6, 22: Εὔρυτον δὲ θυρσῷ Διόνυσος ἔκτεινε; Eur. Jon. 216: καὶ Βρόμιος ἄλλον ἀπολέμοις κισσίνοις βάκτροις ἐναίρει γᾶς τέκνον ὁ Βακχεύς. Schlangen stehen dem Gotte auch gegen die Seeräuber bei nach Apollod. III, 5, 3, 2. Anderwärts kommen dem Dionysos Löwen, Panther und Schlangen zugleich zu Hilfe. Auf einer jüngeren Vase (Gerhard, Auserl. Vasenb. 64) hält derselbe Gott, epheubekränzt und mit dem Pardelfell angethan,



638 Gigantenkampf. (Zu Seite 597.)

zugleich mit dem Speere Weinreben und den Kantharos in der Hand, während er den Giganten niederstöſst; ebdas. begegnen uns steinschleudernde Giganten. Eine interessante groſse Vase (Wieseler II, 843) zeigt Zeus mit Nike auf dem Viergespann gegen einen struppigen, nackten, alten Giganten den Blitz schleudernd, zu den Seiten Artemis pfeilschieſsend und Athena mit der Lanze zwei jüngere angreifend, alle am hohen Himmelsgewölbe; unten im Vorgrunde auf der Erde Herakles mit der Keule im Begriff einen, den er am Haar gepackt, zu erschlagen. Von gröſseren Gruppierungen, die sich durch besondere Schönheit auszeichnen und vielleicht auf bedeutende Originalgemälde zurückgehen, mögen hier einige erwähnt werden.

Sechs Kämpferpaare finden wir auf dem rundumlaufenden Bilde einer Schale: Zeus zu Fuſse mit dem Speere zwischen Apollon mit dem Schwerte und Athena (mit verdeckter Waffe); anderseits Poseidon mit Dreizack und der geschleuderten Insel zwischen Artemis mit dem Speer und Hephaistos mit der Zange. Die Giganten sind sämtlich in schmuckvoller Rüstung und führen Schwerter; sie liegen meist schon am Boden (Gerhard, Trinksch. Taf. A. B).

Leichtgerüstet, d. h. mit Helm, Schild und Speer oder Schwert, aber ohne Panzer, ja in ephebenhafter Nacktheit erscheinen sie auf späteren Vasen, z. B. der prächtigen volcentischen von Erginos und Aristophanes, wo Artemis den Aigaion mit den Fackeln brennt, Zeus den Blitz gegen Porphyrion schleudert, Athena den Enkelados durchbohrt, während auf der andern Hälfte des Rundbildes Rhoitos dem Speere der Hera erliegt, Apollon den Ephialtes mit dem Schwerte niederhaut und Ares einen Unbenannten mit der Lanze niederwirft. Das Innenbild der Schale, Abb. 637, erläutert S. 578, zeigt Poseidon gegen Polybotes, für den die Mutter Erde vergebens fleht (Gerhard, Trinksch. Taf. II, III). Hephaistos mit zwei Zangen und Feuerklumpen schleudernd (βαλὼν μύδροις Apollod.) ebdas. Taf. X, XI.

Eine sehr schöne Gigantomachie, wo die benannten Riesen die anmutigen Formen griechischer Epheben haben, und auch Gaia emporragend ihnen Beistand zu leisten sucht, auf einer Vase Mon. Inst. IX, 6 dazu Annal. 1869 S. 176. Das Gegenstück dazu bildet eine in Caere gefundene Vase derbster Zeichnung, fast karrikaturartig, mit griechischen Namensbeischriften, im Stile des Kampfes um Achilleus Leiche (s. oben Taf. I Abb. 10) Mon. Inst. VII, 78; dazu Annal. 1863, 243. Aufzählung der Gigantomachien, soweit Zeus beteiligt ist, bei Overbeck, Kunstmyth. II, 339 ff.; vgl. Heydemann, Hallesches Winckelmannsprogr. 1881. Besonders hervorragend ist ein Vasenbild (Ravaisson, Monum. grecs. N. 4), aus 31 Menschengestalten und 8 Tieren bestehend. Erst nach Alexander scheint die Kunst die

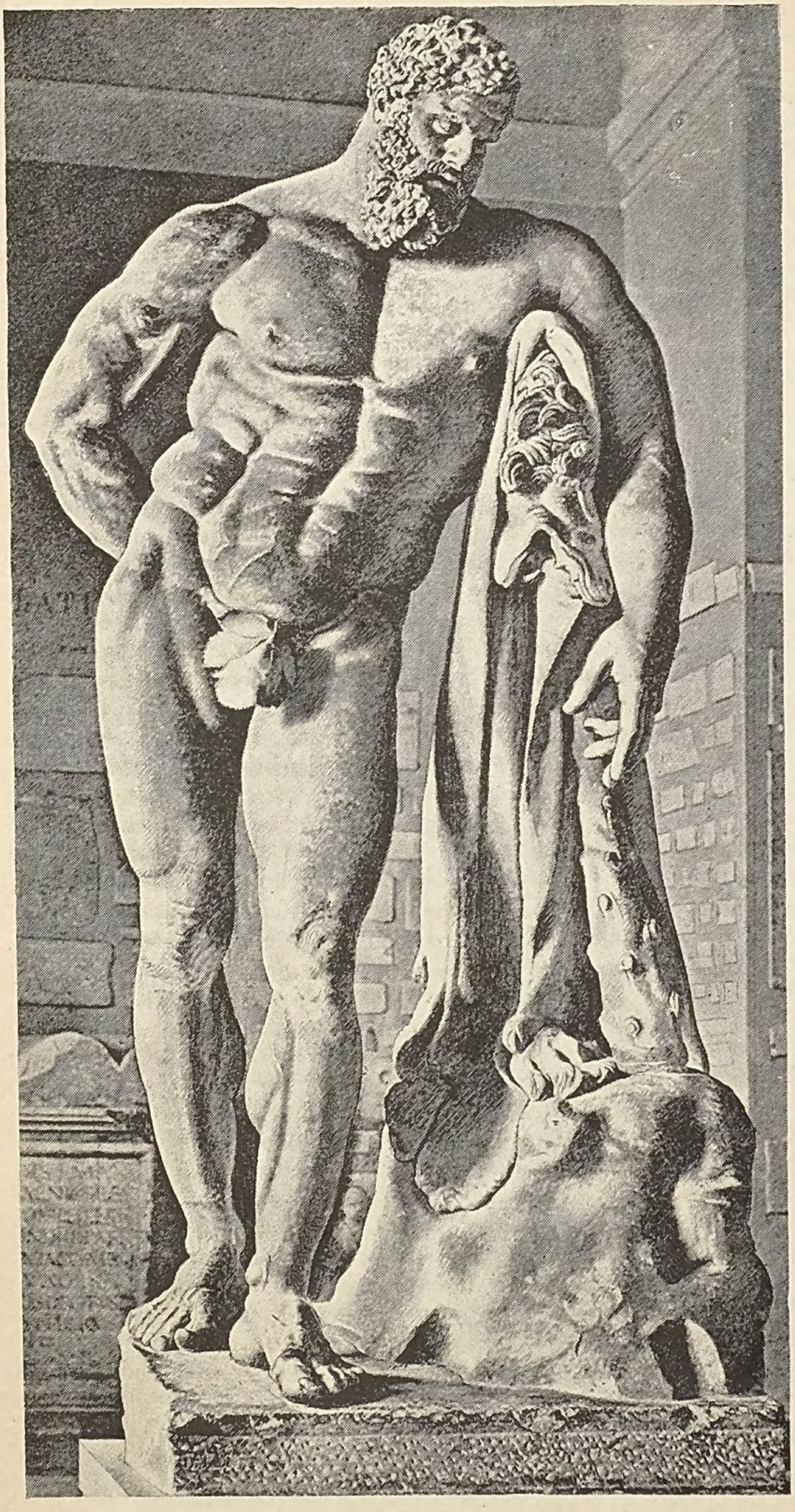
bei Apollodor beschriebenen Schlangenfüſsler von wildem Aussehen (φοβεροὶ μὲν ταῖς ὄψεσι, εἶχον δὲ τὰς βάσεις φολίδας δρακόντων) gebildet zu haben, welche Felsen und brennende Baumstämme gegen den Himmel schleudern (Plat. Soph. 246 A). Von diesem jüngeren Typus sind für uns jetzt das Musterwerk die Skulpturen des pergamenischen Altars (s. Art. »Pergamon«). Daneben gibt es auſser einer Anzahl von Münzen und Gemmen (die berühmteste des Athenion s. Art. »Steinschneidekunst«) einige Gruppen und Reliefs mittleren Wertes. Nachweisungen bei Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 22; Abbildungen Wieseler II, 844—850. Das hier gegebene Sarkophagrelief im Vatican (Abb. 638 nach Photographie), welches jetzt als Untersatz der schlafenden Ariadne (Abb. 130 S. 125) dient, vergegenwärtigt in ausdrucksvoller Gestaltung das vergebliche Bestreben der Unholde, den Himmel zu stürmen, der selbst ebensowenig sichtbar ist wie die darin befindlichen Götter. Durch die letzteren sind schon vier der Riesen niedergeschmettert, während sechs andre in angemessenen aber wenig abwechselnden Stellungen nach obenhin den Kampf fortsetzen. Sie haben sämtlich die Chlamys als einen Schild um den linken Arm geschlungen und führen Schleudersteine in der Rechten, einzelne brechen auch mit der Linken Baumzweige ab. — Ein andrer Sarkophag im Vatican (Wieseler, Denkm. II, 848) steht den pergamenischen Kunstwerken näher und ist besonders dadurch bemerkenswert, daſs zwei Giganten in vollkommener Menschengestalt auftreten, während ihr bärtiger Genosse mit Schlangenbeinen versehen ist. Diese Schlangen unterscheiden sich übrigens stets wesentlich von denen des Kekrops (s. S. 492), indem sie in Schlangenköpfe auslaufen, welche mit selbständiger Bewegung ihren Herrn im Kampfe unterstützen. Auſserdem befindet sich der Ansatz erst am Knie, fast noch unterhalb desselben, ein Versuch, der anscheinend zu einer Verdrehung des Oberschenkels geführt hat. Die Giganten kämpfen in felsiger, mit Eichen besetzter Landschaft (Phlegra oder Pallene?) gegen zwei Göttinnen: Artemis, die hoch geschürzt, die Mondsichel auf dem Haupte, mit dem Bogen, unterstützt von einem Jagdhunde, angreift, und Hekate, welche im langen Doppelchiton und darüberwallendem Schleiermantel zwei Fackeln den Unholden entgegenzuschleudern im Begriff ist.

Unter den zahlreichen Vasenbildern mit Gigantenkämpfen gibt es bis jetzt nur ein einziges, wo ein schlangenfüſsiger Gigant dargestellt ist und zwar aus der Epoche des späten Verfalls; s. Heydemann, Hallesches Winckelmannsprogr. 1876. Dasselbe bietet auſserdem die Eigentümlichkeit, daſs der von Zeus zu Wagen verfolgte Gigant übers Meer flieht und von einem Windgotte (vielleicht auch Typhon, als pausbackiger Kopf blasend) unterstützt wird. — Ein menschengestaltiger Gigant mit wildgelocktem Haupt- und Barthaar, ein Tierfell überm Arm, schleudert auf Felsen weitausschreitend einen Baumstamm; Relief im Lateran, Benndorf N. 450. — Als Ausnahmen finden sich und sind als miſsglückte Versuche einer Neugestaltung anzusehen, geflügelte Giganten, und zwar schon auf einzelnen Vasen, Mus. Etrusc. p. 53 N. 530; auch mit Flügeln und vier Schlangen, dazu medusenhaftem Antlitz, Wieseler II, 850. Ebendaselbst N. 849 hat Athena einen geflügelten Schlangenfüſsler bezwungen und steht im Begriff ihn zu schinden, um seine Haut wie die Aigis zu verwenden, vgl. Apollod. I, 6, 2, 3, wo der Gigant Pallas heiſst.

Auf geschnittenen Steinen kämpft ein schlangenfüſsiger Gigant gegen einen Greifen, in den sich Apollon, ein andermal gegen einen Hirsch, in den sich Artemis verwandelt hat (Millin, G. M. 20, 52; 114).

Vollständigste Behandlung und Litteratur bei Wieseler, Art. Giganten in der Halleschen Encyklopädie Abt. I Bd. 67. [Bm]

Glas. Glaswaren kamen nach Griechenland anfangs aus Ägypten und Phönizien, wo die Glasfabrikation seit uralten Zeiten blühte. Die Technik der Glasarbeit jedoch hat in Griechenland im klassischen Zeitalter anscheinend gar keinen Eingang gefunden, wohl aber in Italien, wo man bereits zur Zeit des Strabo sowohl kostbare als einfache Glaswaren herzustellen verstand. Hauptfabrikationsort hierfür war Rom, auſserdem Campanien, da in der Nähe von Cumä ein für Glasfabrikation besonders geeigneter Sand gefunden wurde; und daſs im Lauf der ersten Jahrhunderte unsrer Zeitrechnung die Glasfabrikation über das ganze römische Reich Verbreitung gefunden, lehren die überall in reichem Maſse sich findenden Glaswaren. Doch blieben auch in der Kaiserzeit noch die Glasfabriken von Sidon und Alexandria hochberühmt, und namentlich letzterer Ort scheint sich in kunstvollen bunten Gläsern die vornehmste Bedeutung bewahrt zu haben (man vgl. den Brief des Hadrian bei Vopisc. Saturn. 8). Von der auſserordentlich hohen Vollkommenheit, zu welcher es die Alten in diesem Gewerbszweige gebracht hatten, legen zahlreiche auf uns gekommene Reste Zeugnis ab. Man fertigte aus Glas vornehmlich Trinkgefäſse, Fläschchen für Salben und Öle, Urnen, Schüsseln u. dergl.; ferner in massivem Guſs kleine Figürchen, Schmucksachen, Perlen, nachgeahmte Edelsteine, Steinchen für Mosaikgemälde u. a. m. Man verstand sich darauf, dem Glas die prächtigsten Farben zu verleihen, was namentlich für die Nachahmung von Edelsteinen zu Schmucksachen und Ringen von Bedeutung war. Diese sog. Glasperlen wurden wie die Edelsteine geschliffen und mit erhabenen oder vertieften Vorstellungen graviert; doch wurden solche nachgeahmte Gemmen vielfach auch durch Guſs hergestellt. Nicht minder war die Gravierung von Wichtigkeit für


639 Der farnesische Hercules (Neapel). (Zu Seite 599.)

gläserne Gefäfse, bei denen man allerlei Vorstellungen, Inschriften, Ornamente u. s. w. in Umrifslinien oder schraffiert einritzte; und besonders kunstvoll sind die sog. *vasa diatreta*, bei welchen ein die ganze Glasschale umgebendes feines Netz, welches nur durch kleine Stäbchen mit der Oberfläche der Schale selbst zusammenhängt, durch Gravierung mit dem Rade (s. »Steinschneidekunst«) herausgearbeitet ist. Vielfach wurden Glasgefäfse auch durch Giefsen hergestellt, namentlich die mit Reliefs verzierten; auch durch Pressen, wobei das Relief auf der Innenseite konkav erscheint. Bei weitem schöner aber, als diese durch Giefsen oder Pressen hergestellten, meist etwas stumpfen Reliefgläser sind diejenigen, bei denen aus doppelter Glaslage, einer untern farbigen und einer darübergelegten weifsen (sog. Überfangglas), vermittelst Schneidens oder Gravierens mit dem Rade Reliefs herausgearbeitet sind, welche sich in ihrem hellen, undurchsichtigen Weifs prächtig von der farbigen Unterlage abheben. Das berühmteste der so gearbeiteten Glasgefäfse ist die sog. Portlandvase im britischen Museum. — Technisch meisterhaft hergestellt sind auch die vielfarbigen Mosaikgläser oder Millefiori, bei denen die mannigfaltigsten Muster durch Zusammenschmelzung verschiedenfarbiger Glasstäbchen erzeugt wurden. Weifses Glas ist unter den Funden bei weitem am verbreitetsten, obgleich dasselbe meist durch das Liegen in der Erde Regenbogenfarben angenommen hat (irisierend geworden ist). Es unterliegt keinem Zweifel, dafs man in der Kaiserzeit sich des weifsen, durchsichtigen Glases auch bereits zum Verschlufs der Fenster bediente, obgleich allerdings derartige, damals immerhin noch kostspielige Einrichtung nur in Häusern von Reichen vorausgesetzt werden darf. [Bl]

Gliederpuppen s. Kinderspiele.

Glykon, Bildhauer von Athen, einer der Vertreter der attischen Renaissance in Rom, lebte zu Anfang der Kaiserzeit oder wahrscheinlich noch später. Als sein Werk ist inschriftlich bezeichnet die bekannte marmorne Kolossalstatue des farnesischen Herakles (Abb. 639 auf S. 598, nach einer Photographie). Die Statue wurde 1540 in den Thermen des Caracalla zu Rom gefunden und befindet sich jetzt im Museum zu Neapel. Dargestellt ist der Heros traurig und ermattet nach seiner letzten That, der Erlangung der Hesperidenäpfel, ausruhend. In der auf dem Rücken ruhenden rechten Hand hält er nämlich die Äpfel, welche in unsrem Exemplare zwar restauriert sind, in einer Wiederholung aber zum Teil wenigstens erhalten. Das Werk ist der ganzen Richtung der attischen Renaissance entsprechend keine Originalschöpfung, sondern geht höchst wahrscheinlich auf ein Original des Lysippos zurück. Die Wiederholung des Palazzo Pitti zu Florenz trägt sogar die Inschrift ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ, doch ist dieselbe sicher falsch. Die Auffassung, Herakles nicht als den frischen, thatkräftigen Helden, sondern trauernd, ermüdet, ermattet darzustellen, scheint erst eine Erfindung des Lysippos gewesen zu sein. Aber nur für den Typus dürfen wir uns Lysippos als Vorbild denken, indem die Formengebung und Durchbildung eines Lysippos geradezu unwürdig erscheint: sie ist einfach schwülstig, wenn nicht beinahe plump zu nennen. [J]

Goldarbeit. Mit dem Goldreichtum der orientalischen Fürsten und Grofsen, von welchem uns die Berichte der Schriftsteller erzählen und auch Schliemanns Funde in Troja eine Vorstellung zu geben geeignet sind, wurden die Griechen schon frühzeitig bekannt. Deutlicher als die Schilderungen Homers lehren uns das die zahlreichen und mannigfaltigen Goldarbeiten, welche Schliemann in den Königsgräbern von Mykenä aufgefunden hat. Freilich ersehen wir aus diesen auch, dafs um jene frühe Zeit, welche offenbar noch beträchtlich hinter der in den Homerischen Gedichten geschilderten Kultur zurückliegt, von nationalhellenischer Goldarbeit noch nicht viel die Rede war, dafs vielmehr bei weitem die Mehrzahl der goldenen Gegenstände fremder Import sind. Die sehr schön gearbeiteten Diademe mit allerlei geometrischen, namentlich auf der Spirale beruhenden Ornamenten, die Knöpfe und Rosetten, die Plättchen zum Aufnähen auf Kleider, die gravierten Ringe u. s. w. zeigen nirgends eine Berührung mit den Anfängen der spezifisch hellenischen Kunst; und auch bei den Masken (von denen wir eine S. 254 Abb. 239 mitgeteilt haben) mufs es als durchaus zweifelhaft bezeichnet werden, ob dieselben, wenn auch sicherlich an Ort und Stelle gearbeitet, wirklich als Erzeugnis hellenischer Künstler betrachtet werden dürfen, da höchst wahrscheinlich damals auch fremde Handwerker und Künstler in Griechenland ansässig waren. Die Frage, welcher Nationalität die Verfertiger dieser Schmuckgegenstände und sonstigen Goldsachen angehörten, kann freilich noch immer nicht als endgültig gelöst bezeichnet werden; auf jeden Fall aber setzt die meist vortreffliche Ausführung der teils in Formen geprefsten, resp. gestanzten, teils zierlich getriebenen Reliefs eine hohe Stufe der Technik voraus und kann daher nur einem Volke zugeschrieben werden, welches sich damals auf einer bereits beträchtlich höheren Kulturstufe befand, als wir sie bei den damaligen Bewohnern des Peloponnes annehmen dürfen. — In den Homerischen Gedichten finden wir bei weitem die meisten der dort erwähnten goldenen Schmucksachen wie sonstigen kostbareren Gegenstände, Gefäfse u. dergl. als Werke fremder, wesentlich phönikischer Herkunft bezeichnet; und es unterliegt keinem Zweifel, dafs damals phönikische Handelsleute es waren, welche teils von Ägypten und Assyrien her, teils aus ihren eignen Werkstätten diese Fabrikate den Hellenen zuführten, während in Griechenland selbst es zwar schon Handwerker gab, welche sich mit einfacheren Goldarbeiten beschäftigten, aber schwerlich schon solche, welche im stande gewesen wären, die kunstvollen Arbeiten des Orients nachzuahmen. Erst allmählich erringt die griechische Goldarbeit die notwendige Gewandtheit in der Technik, und gleichzeitig damit entwickelt sich bei ihr ein ebenso zierlicher als charakteristischer Stil für die mannigfaltigen Schmuckgegenstände, von denen die griechische Frauenwelt, denn um Frauenschmuck handelt es sich dabei vornehmlich, Gebrauch machte, zumal die Jungfrauen, welche mehr Goldschmuck zu tragen pflegten als die verheirateten Frauen. Die meisten und schönsten griechischen Goldarbeiten, welche uns erhalten sind, stammen aus Gräbern der griechischen Kolonien am schwarzen Meere; Abbildungen davon geben in reicher Auswahl die Antiquités du Bosphore Cimmérien und die Compte-rendus de la Commission archéologique de St. Petersbourg. Was das Technische anlangt, so ist abgesehen von gegossener und getriebener Arbeit namentlich die sog. Filigranarbeit, wobei sehr feine Goldkügelchen oder Golddrähte in Mustern auf Goldgrund oder à jour auf- resp. zusammengelötet wurden, in den griechischen Goldarbeiten ganz besonders häufig und mit ebenso grofsem Geschick als Geschmack angewandt. — Auf einer sehr hohen Stufe der Vollendung steht auch die etruskische Goldarbeit, von der uns aus Gräberfunden zahlreiche Proben erhalten sind. Dieselbe lehnt sich in ihren Formen meist an orientalische und griechische Vorbilder an, schafft aber auch in selbständiger Weiterentwickelung originale Arbeiten von ausgezeichneter Schönheit, welche für die

moderne römische Goldarbeit wertvolle Muster abgegeben haben. Die **Römer** arbeiten wesentlich im griechischen Geschmack; doch erreichen die uns erhaltenen römischen Goldarbeiten (z. B. aus Pompeji) nur selten die Formenschönheit der griechischen und etruskischen Goldwaren. Auch scheint es, als habe das Streben nach Pracht, die Bevorzugung der Edelsteine und Perlen, sowie das Eindringen eines gewissen barbarischen Geschmacks, der mehr Wert auf schwere, massive Arbeit, als auf Schönheit der Ausführung legt, der Schönheit der Ornamentik starken Eintrag gethan. Man vgl. Marquardt, Röm. Privatleben S. 679 ff.; Ilg bei Bucher, Gesch. d. techn. Künste II, 107 ff. [Bl]

M. Antonius **Gordianus** Sem[pronius] Romanus Africanus, Statthalter der Provinz Africa, als ihn, den bereits achtzigjährigen Greis, Anfang März (991) 238 die dortigen Truppen zum Kaiser ausriefen wider Maximinus. Als Mitregenten und Augustus nahm er seinen ihm völlig gleichnamigen Sohn, der auf den Münzporträts bereits ziemlich abgelebt und mit kahler Stirn erscheint. Bronzemünze des älteren Gordianus (Abb. 640, nach Cohen IV, 109 N. 14 pl. V), des jüngeren (Abb. 641, ebdas. 111, N. 8 pl. V).



640



642



641


643 Gordianus III.



644 (Zu Seite 601.)

M. Antonius **Gordianus** (III), war Enkel des ersten Gordianus und wurde, als Balbinus und Pupienus zu Augusti ernannt wurden, zum Caesar ernannt, obwohl damals erst 11 (oder nach andrer Angabe 13 oder 16) Jahre alt. Nach dem baldigen Tode des Balbinus und Pupienus wurde er, Ende Juli (991) 238, von Prätorianern und dem Senat als Augustus anerkannt, und führte, geleitet von dem umsichtigen Timisitheus, dem praefectus praetorio, dessen Tochter Tranquillina er geheiratet hatte, die Herrschaft bis März (997) 244, wo ihn Philippus am Ende des persischen Feldzugs des Throns beraubte. Bronzemünze (Abb. 642, nach Annuaire III Taf. 12 N. 116). Marmorbüste des Kaisers, 1792 in Gabii gefunden, jetzt im Louvre, mit Schuppenpanzer und paludamentum (Abb. 643, nach Mongez pl. 54 N. 1),

beide Arme und linke Hand der Büste sind alt, die rechte Hand mag einst eine Victoria getragen haben. Über Büsten mit Armen s. »Commodus«.

Furia Sabinia Tranquillina, Tochter des Timisitheus, Gemahlin Gordians III. Bronzemünze (Abb. 644, nach Cohen IV, 172 N. 6 pl. VIII). [W]

Götterbilder, älteste. Wie im ältesten Kultus der Inder und andrer Völker des Orients, so gab es auch in Griechenland und in Italien anfänglich keine Bildfiguren der Götter. In Dodonas Tempel war auch später noch kein Zeusbild aufgestellt; auf dem Lykaion hatte derselbe Gott nur einen Altar (Paus. VIII, 28, 7); ebenso auf andern Bergspitzen (Welcker, Griech. Götterl. I, 169 ff.).

Über heilige Bäume, die ebensosehr den Kultbildern wie den Tempeln gleichzusetzen sind, s. Art. »Baumkultus«. Daneben verehrte man (und zwar bis in die späte Zeit) rohe Steine (ἀργοὶ λίθοι), zum Teil wohl Meteore; dann solche in Gestalt von Pfeilern, Säulen, Würfeln, Pyramiden, Spitzsäulen. Nach Pausanias (VII, 22, 3) verehrten in ältester Zeit alle Hellenen rohe Steine anstatt der Götterbilder. In Pharai in Achaia fand man noch neben dem Hermesbilde 30 viereckige Steine, welche man einzeln mit Götternamen belegte. Überhaupt pflegte man ja heilige Steinhaufen dem Hermes an Wegen und besonders an Kreuzwegen aufzuschichten, s. Preller, Griech. Myth. I, 324. Auch Sokrates erwähnt bei Xen. Mem. I, 1, 4 als etwas Gewöhnliches die Anbetung von formlosen Steinen und Hölzern (λίθους καὶ ξύλα τὰ τυχόντα σέβεσθαι). Solche Steine müssen oft an Wegen gestanden haben, wie bei uns Christus- und Muttergottesbilder; man pflegte sie mit Öl zu begiefsen, auch zu bekränzen, niederzuknien und anzubeten. Theophr. char. 17; Lukian Alex. 30; Ovid. Fast. II, 641; Tibull. I, 1, 11 u. a. Sehr bezeichnend der späte Apulejus Florid. 1: *religiosam moram viatori obiecerit aut ara floribus redimita, aut spelunca frondibus, aut quercus cornibus onerata, aut fagus pellibus coronata vel etiam colliculus sepimine consecratus vel truncus dolamine effigiatus, vel caespes libamine humigatus, vel lapis unguine delibutus.* Rohe Steine in Tempeln verehrt erwähnt Pausanias (IX, 24, 3. 27, 1. 38, 1) insbesondere bei dem Herakles in Hyettos, dem Eros in Thespiai und den Chariten in Orchomenos. Auch der Zeus Kappotas bei Gythion in Lakonien (III, 22, 1), auf welchem sitzend Orestes vom Wahnsinn genas, gehört zu dieser Gattung der Bätylien, deren Name (Hesych s. v. Βαίτυλος) als beth-El (d. i. Haus Gottes) und Abadir auf phönikische Herkunft hinzuweisen scheint, obwohl sie auch in Italien vorkommen (Preller, Röm. Myth. S. 228. 228) und eine Entlehnung nicht notwendig ist. (Einen *Jovem lapidem* erwähnt scherzweise Cic. Ep. Fam. VII, 12; Gell. N. A. I, 21.) Daneben waren häufig anikonische (d. h. nicht als Bild gestaltete) Götterzeichen aus heiligem Holze, so dafs man selbst *delubrum* von diesem abgerundeten Holze herleitete (Ascon. ad Cic. divinat. § 3: *sunt qui delubra ligna delibrata, id est decorticata, porro simulacra deorum more veterum posita existimant,* u. a.). Die ikarische Artemis war ein unbearbeitetes Stück Holz (ξύλον οὐκ εἰργασμένον Clem. Alex. protrept.; *lignum indolatum* Arnob.); ebenso die delische Leto, die attische Athene, die rarische Demeter (*rudis palus, informe lignum* bei Tertullian. apologet. 16, der sie mit dem Kreuzesstamme vergleicht). Kallimachos nennt bei Euseb. praep. evang. 3, 8 die Hera von Samos: οὔπω Σμίλιος ἔργον ἐΰξοον, ἀλλ' ἐπὶ τεθμῷ | δημαίῳ γλυφάνων ἄξοος ἦσθα σανίς; erst später sei das Bild menschenähnlich geworden. — Allmählich trat die Bearbeitung des rohen Materials hinzu; man wagte aber noch keineswegs eine Menschengestalt zu bilden, sondern schnitzte aus Baumholz Balken, Bretter, Pfähle oder bearbeitete den Stein in gleicher Art. Als Säulen (κίονες) von Holz oder Stein werden in alten Dichtern angeführt die argivische Hera, der delphische Apollon, der thebische Dionysos und die lindische Athene. Die spartanischen Dioskuren waren zwei Parallelbalken, verbunden durch zwei Querhölzer (δύο ξύλα παράλληλα δυσὶ πλαγίοις ἐπεζευγμένα Plut.), also schon eine entfernte Gestaltensymbolik. An ähnliche symbolische Bedeutung ist zu denken beim Apollon Agyieus in Kegelform (κίων κωνοειδής) auf Münzen von Ambrakia und sonst; Artemis' Patroa in Sikyon glich auch einer Säule, Zeus Meilichios daselbst einer Pyramide (Paus. II, 9, 6). Lanzen wurden als Götterbilder in ältester Zeit allgemein angesehen nach Justin. 43, 3, und Agamemnons Scepter in dieser Gestalt genofs alle Zeit hindurch hohe Verehrung in Chaironeia nach genauer Angabe bei Paus. IX, 40, 11). Mehreres Ähnliche bei Bötticher, Baumkultus S. 232 ff. Die paphische Aphrodite war ein langgestreckt nabelförmiger (Serv. Verg. Aen. 1, 720: *in modum umbilici vel, ut quidam volunt, metae*) oder kegelförmiger (Tac. Hist. II, 3) oder pyramidaler Stein (Max. Tyr. diss. 8, 8 πυραμὶς λευκή), dessen Abbild in Münztypen erhalten ist (Lajard, Culte de Venus tav. X). Artemis kommt auf Bildwerken mehrfach als Spitzsäule vor. In der ovalen oder bienenkorbförmigen Gestalt des delphischen Omphalos, der nach Paus. X, 16, 3 (λίθου πεποιημένος λευκοῦ) künstlich geformt war, sieht man ein Agalma, am sichersten der Hestia, welches auch sonst in dieser Form nachgewiesen ist von Wieseler, Annal. Inst. 1857 S. 160; Jahns Jahrbb. 85 Heft 10; Gött. gel. Anz. 1860, 17 bis 20 Stück. Ebenso stellte ein dreieckiger Steinpfeiler die Chariten im Tempel zu Kyzikos vor, Jakobs Anthol. Palat. I, 297, und Pindar nennt die Grabstele ein Bild des Hades (ἄγαλμ' Ἀΐδα), Nem. 10, 67, doch wohl nicht rein in poetischer Hyperbel. Ob von

dieser fast gestaltlosen Symbolik der Steine und Hölzer ein allmählicher Übergang zur vollen Menschengestalt durch Vermittlung der Hermen und ähnlicher Halbbildungen stattgefunden habe, schien bisher zweifelhaft. Während Winckelmann, Gesch. d. Kunst I, 1, 9, O. Müller, Arch. § 67 u. A. dies annehmen, hat nach Thiersch, Epochen S. 19 ff. und Overbeck, Plastik I, 35 ff. nie und nirgends ein Fortbilden der Säulen und Pfähle zu Statuen, sondern überall ein unvermitteltes Vertauschen derselben mit ganzen Bildern stattgefunden; vgl. Gerhard, Hyperbor. Stud. 2, 206; Feuerbach, Vatican. Apollon S. 18. Für die letztere, einem folgerechten Entwickelungsgange scheinbar widersprechende Ansicht werden teils historische und sachliche, teils künstlerische Gründe geltend gemacht, unter letzteren namentlich der, dafs der Bildner eines Menschenkopfes auch zur Bildung der Beine und der übrigen Glieder befähigt gewesen sein müsse. Dennoch hat eine Anzahl von neuesten Funden durch den Augenschein belehrt, wie erst eine ganz allmähliche Herausarbeitung der menschlichen Körpergestalt stattfand und zwar hier aus dem säulenförmigen Stein oder dem gleichgeformten Baumstamme, dort aus dem Brette oder der brettähnlichen Steinplatte. An einer auf Delos und einer andern auf Samos gefundenen Statue hat Brunn, Sitzungsber. d. Münch. Akad. Philos.-philol. Klasse 1884 III, 507 ff. in eingehender Abhandlung diesen Entwickelungsgang der Kunstübung so schlagend dargethan, dafs kein Zweifel übrig bleibt. Überall ist das Haupt der Gestalt auch für den Künstler das Hauptstück gewesen, an dem er seine Gestaltungsfähigkeit erproben mochte, in welchem er den Inhalt des ganzen Bildes, seinen Kunstgedanken auszuprägen bemüht war. Auch läfst sich schwerlich leugnen, dafs die grofse Masse puppenhafter Idole vieler Götter aus Thon, welche aus spätrer Zeit aufbewahrt sind, weniger der Unfähigkeit von Fabrikarbeitern zuzuschreiben sind, als religiösen Rücksichten der Annäherung an alte Vorbilder, wie deren namentlich Pausanias nicht wenige als seltsam (ἀτοπώτερα τὴν ὄψιν II, 4, 5) anzuschauen erwähnt. Thatsächlich bildete man wohl den Kopf zuerst menschenähnlich, man bezeichnete auch das Geschlecht, den übrigen Körper liefs man wie in ein Tuch eingehüllt; so entstand die Form der Hermen. Nebenbei kam man im Drange zu symbolisieren auf allerlei Absonderlichkeiten. Der amyklaiische Apollon war vierhändig und mumienartig steif an den Beinen, vgl. oben S. 95; über die ephesische Artemis s. oben S. 131; über die altertümliche Form des Palladion s. den betr. Artikel. Auch das Aussehen der ältesten ikonischen Götterbilder in rein menschlicher Gestalt erregte den späteren Griechen oft Lachen, so die Leto auf Delos nach Athen. XIV, 614. Die Proitiden (s. Art. »Melampus«) wurden wahnsinnig, weil sie (nach Akusilaos) das altertümliche Herabild verspotteten, welches so lächerlich aussah (Apollod. II, 2, 2). Dafs man in späteren Zeiten oft verschönernde Umänderungen mit solchen Bildern vornahm, z. B. ihnen neue Köpfe aufsetzte, bezeugt die Erzählung bei Paus. III, 16, 1. Die älteren Holzbilder trugen auch vielfach schon grelle Bemalung oder, besser gesagt, Färbung: Dionysos ward mit Menning im Gesicht angestrichen, während der Rest vergoldet war (Paus. II, 2, 5); so auch Hermes und Pan zum Ausdruck der Vollsaftigkeit (ebenso Jupiter in Rom); Athene Skiras dagegen wurde weifs angestrichen (Schol. Ar. Vesp. 961). Der amyklaiische Apollon war im Gesicht vergoldet.

Eine vollständig plastische Nachbildung der Menschengestalt für die Götter wurde, owohl der homerische Olymp sie schon vorauszusetzen scheint, ferner lange verzögert durch die Sitte der Bekleidung der Tempelbilder, insbesondere bei weiblichen Gottheiten. Diese Bekleidung und sonstige Pflege durch Waschung und Salbung, ferner die Schmückung mit Kränzen und Diademen, Halsketten und Ohrgehängen, wovon wir aus vielen Schriftstellen wissen (Müller, Arch. § 69), ist auch auf Bildwerken nachzuweisen. Die Hera von Samos kommt auf einer Münze (Wieseler, Denkm. I, 8) vollständig als Zeusbraut drapiert vor (*nubentis habitu*, nach Varro bei Lactant. Inst. 1, 17), mit Schleier und Kalathos auf dem Kopfe. Eine Herme des Dionysos wird abgewaschen auf einem Basrelief bei Wieseler, Denkm. I, 4. Bekleidete Palladien sind sehr häufig. Kunstvoll gewebte Kleider wurden nicht blofs der Athena zu regelmäfsigen Zeiten dargebracht, sondern vielen Göttinnen. Diese und der kostbare Schmuck bildeten überall einen Teil des Tempelschatzes. Eine Inschrift aus Samos belehrt uns über den Kleiderschatz der Hera, wie er im Jahre 345 v. Chr. bestand: da gab es κιθῶνες, περιβλήματα, ἱμάτια, ferner als Kopfbedeckungen μίτραι, σφενδόναι, κεκρύφαλοι, Halstücher (ἡμιτύβιον), Gürtel, Schleier, Kopfkissen, Vorhänge mancher Art und aus verschiedenen Stoffen.

Zur Veranschaulichung der verschiedenen Vorstellungsarten ältester Götterbilder geben wir nachstehend die aus Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. LIX abgebildeten Proben von Münzbildern und geschnittenen Steinen mit Gerhards (zuweilen abgekürzter) Erläuterung. Der Verfasser unterscheidet: 1. omphalosähnliche Steine, 2. Stand- oder Sitzbilder, 3. kegelförmige und säulenförmige Idole. Die erste Klasse benennt er als »pelasgische Göttersteine«.

Abb. 645, Abb. 646, Abb. 647, Abb. 648. Idole der Artemis Pergaia. In Abb. 645 endet eine gestreifte Halbkugel wie in einen Modius, anbei zwei Sterne und zwei Trabanten des Götterbildes. Ähnlich Abb. 646, statt der Sterne: Sonne und Mond. In Abb. 647 wird das Idol bereits zu menschenähnlichem

Brustbilde gesteigert, dergestalt, dafs aus dem Oberteil des halbkugeligen Steines ein verschleierter Kopf, aus der modiusähnlichen Bekrönung des rohen Idols ein Kopfschmuck geworden ist. Endlich in Abb. 648 erscheint die mit Kopf und Modius versehene Halbkugel auch derart von einem Mantel verhüllt, dafs die Rundung des Steins bereits das Ansehen menschlicher Bildung erlangt hat.


645 (Zu Seite 602.)


646 (Zu Seite 602.)


647 (Zu Seite 602.)


648 (Zu Seite 602.)


649


650


651


652


653


654


655


656 (Zu Seite 604.)



657 (Zu Seite 604.) 658

Abb. 649. Ähnliches Bild des Elagabalus, aufgestellt inmitten einer von je drei korinthischen Säulen begrenzten Tempelansicht, welche aufserdem in ihrem Giebel eine Mondsichel, neben der glatten Halbkugel aber, die das Idol bildet, zwei blumenähnlich erscheinende Gegenstände darbietet, vielleicht Morgen- und Abendsterne. (Münze von Emesa.)

Abb. 650. Standbild der Göttin von Jasos in Karien; aus dem palmartig schlanken und zugleich abgerundeten Stein ist ein Körper mit verschleiertem Haupt und bekröntem Kalathos geworden. (Münze des Commodus.)

Abb. 651. Sitzbild der Göttin von Julia Gordus in Lydien. Aus ähnlicher Stelenform eines umhüllten Steins ist eine vermummte Frauengestalt geworden, deren oberste Abteilung einen mit Modius bedeckten Kopf voraussetzen läfst. Jederseits bezeichnet eine stehende Ähre die fruchtbare Wirksamkeit der Erdgöttin. (Inschrift: ΓΟΡΔΗΝΩΝ.)

Abb. 652. Sitzbild einer ähnlichen Göttin mit ausgeführter Angabe des umschleiernden Mantels sowohl wie des mehrfach abgeteilten hohen Modius, aber auch der einwärts gehaltenen Hände, der Füfse und sogar des Angesichts. Mond und Sterne, desgleichen jederseits eine Ähre, umgeben die Göttin. (Gemmenbild.)

Abb. 653. Ähnliches, aber roheres Sitzbild, von Mond und Stern, Ähre und Mohn in ähnlicher Weise begleitet, auch mit einem dünnen Modius bekrönt, unter welchem jedoch die Stelle des Angesichts nur wie ein breiteres Fruchtmafs erscheint und auch die Andeutung der Extremitäten vermifst wird. (Gemmenbild, nach Tölken Dindymene von Sardes.)

Abb. 654. Kegelförmiges Idol, sonst ganz ähnlich dem vorigen. (Karneol.)

Abb. 655. Pyramidales Idol, angeblicher kilikischer Münzen, durch das Beiwerk von Trauben näher bezeichnet. (Ein andres Exemplar hat einen Griff,

durch welchen es tragbar wird.) Der Buchstabe Δ läfst auf die lydische Stadt Deldis raten.

Abb. 656. Ähnliche Pyramide als Aufsatz eines in ähnlichen Münzen zum Teil auch sichtbareren Untersatzes, mit darin befindlichem Bildwerk des von einem Löwen getragenen Sardanapallos, dessen Grabmal hierdurch dargestellt ist; auf der Spitze ein Adler als Zeichen der Apotheose. (Münze von Tarsos; vgl. Arrian. Anab. II, 5, 3.)

Abb. 657. Apollon Agyieus, in Gestalt eines aufrechtstehenden und mit Bändern umbundenen Säulenkegels, auf einem Untersatz. (Münze von Ambrakia.)

Abb. 658. Artemis nach Art des ephesischen Idols, unterwärts aus einem umgekehrten Säulenkegel entstanden. (Münze von Hierapolis.)

An diesem letzten Bilde sieht man von jedem Arme schräg zur Erde eine Reihe von Perlen, einen sog. »Perlenstab« herabgehen, der sehr häufig bei diesen archaischen Tempelstatuen vorkommt und bisher als eine verzierte Stütze des Marmor- oder Holzbildes angesehen wurde *(fulcra seu verua)*. Indes hat neuerlich Schreiber in Arch. Ztg. 1883 S. 283 ff. aus Bildern nachgewiesen, dafs es keine Stützen, sondern herabhängende, geknotete Wollenbinden sind, welche oft gar nicht den Boden berühren, und nur zum Zierrat dienen.

Aus diesen Bildern also läfst sich wiederum erkennen, dafs die eigentliche Gestaltung der Götter in menschlicher Form mit dem Kopfe begann, dem alsdann die Abtrennung der Hände und Füfse nachfolgte. Mit Müller, Archäol. § 345 nehmen wir also die Herme als eine Mittelgestalt an, welche den Übergang zur Darstellung ganzer Figuren macht, wenngleich diese Form selbst immerfort angewendet wurde und »ein Gemeingut aller Zeiten bleibt«. Über die Hermenbilder im engeren Sinne s. Art. »Hermes«. Später fertigte man nach dem Muster der eigentlichen Hermen auch gemischte Bilder, eine Hermathena (Cic. Attic. I, 1, 4), einen Hermeros (Plin. XXXVI, 33; Brunn, Künstlergesch. I, 471), einen Hermherakles (Cic. Attic. I, 10, 3), einen Hermopan und sogar einen Hermanubis (Anthol. Pal. XI, 360), nach der gewöhnlichen Annahme Bilder dieser Gottheiten in Hermenform, nicht etwa janusartige Doppelköpfe von Hermes und jenen. Hermen des bärtigen Dionysos sind nicht selten. Gurlitt, Archäol. Schriften S. 194 ff. Hermherakles, Hermathena u. a. in Villa Ludovisi, abgeb. Mon. Inst. X, 56. 57. Über dreifache Hermen vgl. Art. »Hekate« und Müller, Archäol. § 345, 2.

Einen weiteren Schritt bilden die Akrolithen, d. h. solche Statuen von hölzernem Kerne, an welchen aufser dem Kopf auch Füfse und Hände aus Stein gebildet und angesetzt waren. Pausanias in der Beschreibung Griechenlands führt deren eine ganze Anzahl an. Ursprünglich war gewifs die Absicht, dem bekleideten Holzbilde in den sichtbaren nackten Teilen eine gröfsere Naturwahrheit zu verleihen. Aber auch später noch erleichterte man durch dies Verfahren sich die Mühe der Bearbeitung umfangreicher Marmorblöcke. So liefsen die Platäer nach der Schlacht bei Marathon durch Phidias der Athene Areia ein kolossales, ganz vergoldetes Holzbild anfertigen, an welchem aber Gesicht, Hände und Füfse von pentelischem Marmor waren (Paus. IX, 4, 1). Der König Maussolos errichtete kurz vor Alexanders Zeit dem Ares ein kolossales Akrolith auf der Burg von Halikarnassos (Brunn, Künstlergesch. I, 388). In den Ruinen des Tempels des Apollon bei Phigalia (s. Art.) hat man die glatt abgeschnittenen Stücke von Händen und Füfsen einer grofsen Statue gefunden; sind dieselben auf ein akrolithes Kultusbild des Gottes zu beziehen, so mufs die Anfertigung desselben später als die Gründung von Megalopolis (369) fallen (Stackelberg, Apollotempel S. 98).

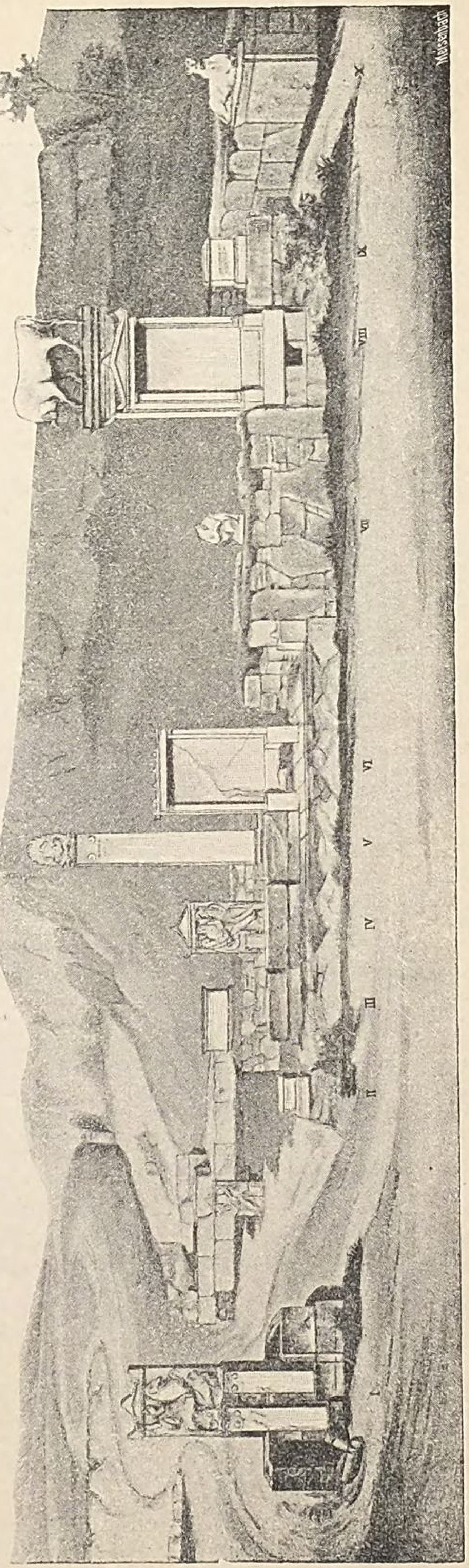
Seit der Mitte des 6. Jahrh. v. Chr. Geburt, mit der Erfindung des Erzgusses, wurden Bilder der Götter aus Erz und dann aus Marmor häufiger (s. Art. »Bildhauerkunst«). Über die von Phidias ins Grofse getriebene Technik der aus Gold und Elfenbein hergestellten Kolossalstatuen s. Art. »Pheidias«. [Bm]



659 Thonsärge. (Zu Seite 605.)

Gräber. Die Wohnstätten der Toten trugen bei den alten Völkern fast durchgängig einen weit künstlerischeren Charakter als die der Lebenden. Besonders war das bei den Griechen der Fall, mehr noch bei den Römern, vornehmlich in der Kaiserzeit. Die älteste uns bekannte Form des griechischen Grabes ist die Hügelform, die durch einfache Erdaufschüttung ganz natürlich entstehende Form eines Kegels: κολωνοί, χώματα, *tumuli*. Solcher Hügel haben sich am Hellespont eine Reihe erhalten und gelten als die Gräber des Achilleus, Patroklos u. s. w. Ein eben solches wurde von den Athenern in der marathonischen Ebene für die Marathon-

kämpfer aufgeworfen und ist noch erhalten. Manchmal erhielt der Tumulus, um demselben mehr Festigkeit zu verleihen und das Abrutschen des Erdreiches zu verhindern, einen steinernen Randunterbau (κρηπίς). Vielleicht eben so alt wie diese Form ist die der unterirdischen Kuppelbauten (θόλοι). Dieselben sind eigentlich reine Freibauten, hergestellt durch Überkragung der Steine, so dafs auf diese Weise eine Spitzkuppel entsteht. Nur um auf die überkragenden Steine den nötigen Druck zu üben und ihnen so die nötige Festigkeit der Lage zu geben, wurden sie mit Stein- und Erdhaufen überdeckt und wurden auf diese Weise unterirdische Gemächer. Derartige Anlagen, welche schon im Altertum fälschlicherweise als Schatzhäuser bezeichnet wurden, finden wir gut erhalten z. B. in Mykenai, Orchomenos und Menidi in Attika (vgl. Art. »Mykenai«). Ferner begegnen wir, ebenfalls schon in sehr alter Zeit, den Felsengräbern in Form von horizontal oder vertikal eingetriebenen Schachten und vollständigen Grabkammern (vgl. Abb. 159. 160. 161, aus Athen, dazu S. 153 ff.). Die Grabstätten innerhalb der Kammern sind trogförmig eingeschnitten oder werden aus Steinplatten gebildet. Auch Steinsarkophage finden sich. In Kleinasien, besonders in Lykien und Phrygien, finden wir ebenfalls derartige Anlagen mit reicher architektonischer Ausstattung der Fassaden. Ähnliches finden wir auch auf dem griechischen Festlande, den Inseln und in Nordafrika (Kyrene). Wurde der Tote nicht in einem Felsengrabe, sondern in der Erde bestattet, so wurde ihm ein Sarg gegeben. Derselbe wurde entweder aus Stein gemauert oder bestand, was gewöhnlicher, aus Thon, wovon uns Abb. 659 nach Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 7, einige Proben zeigt. Das äufsere Zeichen des Grabes bildete das Grabdenkmal. In der Form des Grabdenkmales war dem Geschmacke des Publikums und der Phantasie des Künstlers der weiteste Spielraum gelassen. Ein Blick auf einen Teil der Gräberstrafse beim Dipylon zu Athen (Abb. 660, nach Curtius, Atlas von Athen Taf. 4) lehrt dies auf das Deutlichste. Wir finden die Form der schlanken, palmettengekrönten Stele mit und ohne Reliefschmuck, die niedrigere giebelgekrönte, häufig die Gestalt einer kleinen Kapelle *(aedicula)* tragenden Grabplatte mit Reliefschmuck oder Malerei, das viereckige Postament oder die Säule mit einer Grabvase u. s. w. Die Sirene, die »Muse der Totenklage«, bildet sowohl in Relief wie in runder Form nicht selten den oberen Abschlufs der Grabdenkmäler. Die Inschriften der Denkmäler beschränken sich meist auf die Angabe des Namens und der Heimat des Verstorbenen, enthalten aber auch häufig noch weitere Angaben. Was die Darstellungen anlangt, so ist der Gedanke an den Tod gewöhnlich fern gehalten. Der Mann erscheint in seinem Berufe als Krieger (vgl.

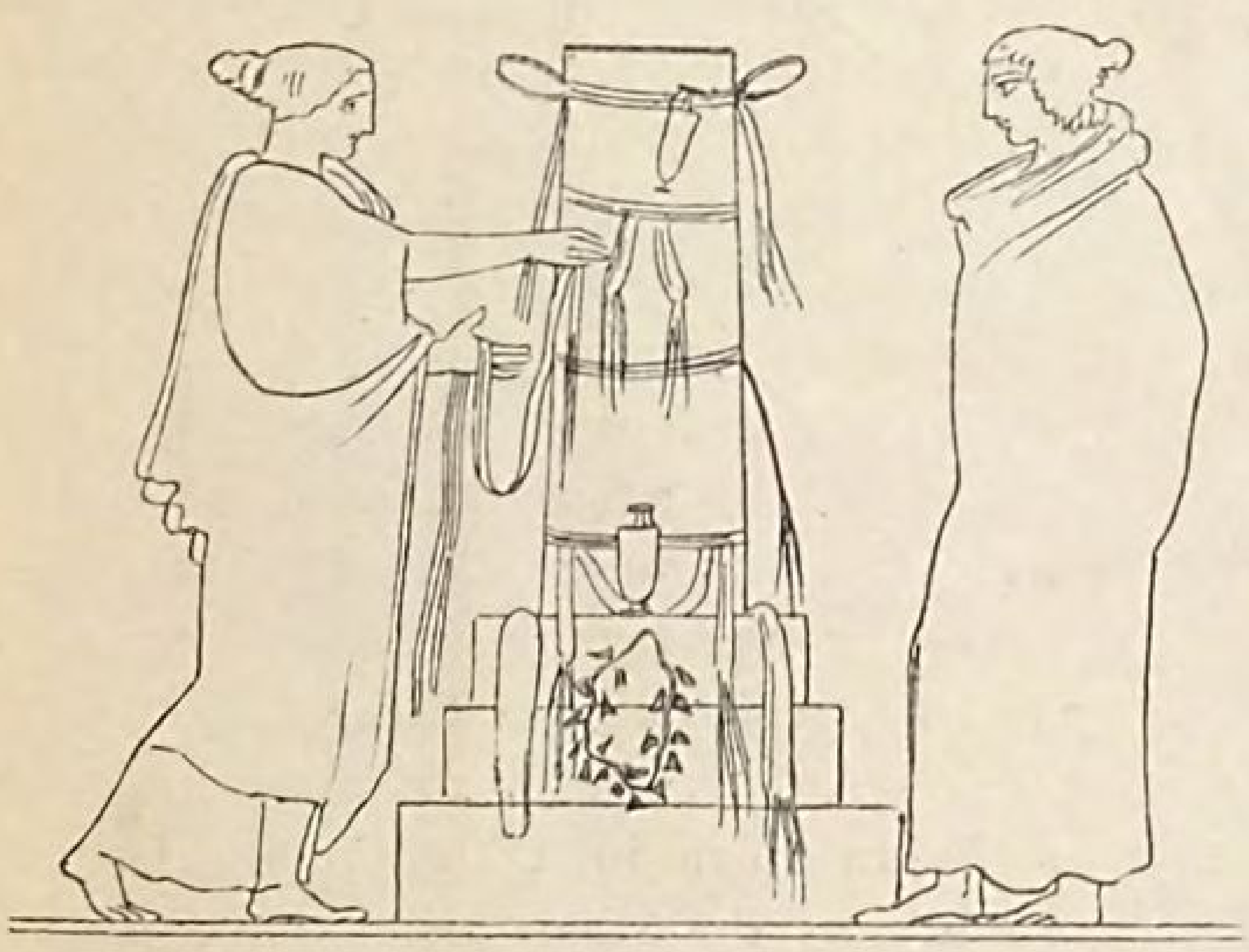


660 Gräberstrafse beim Dipylon in Athen.



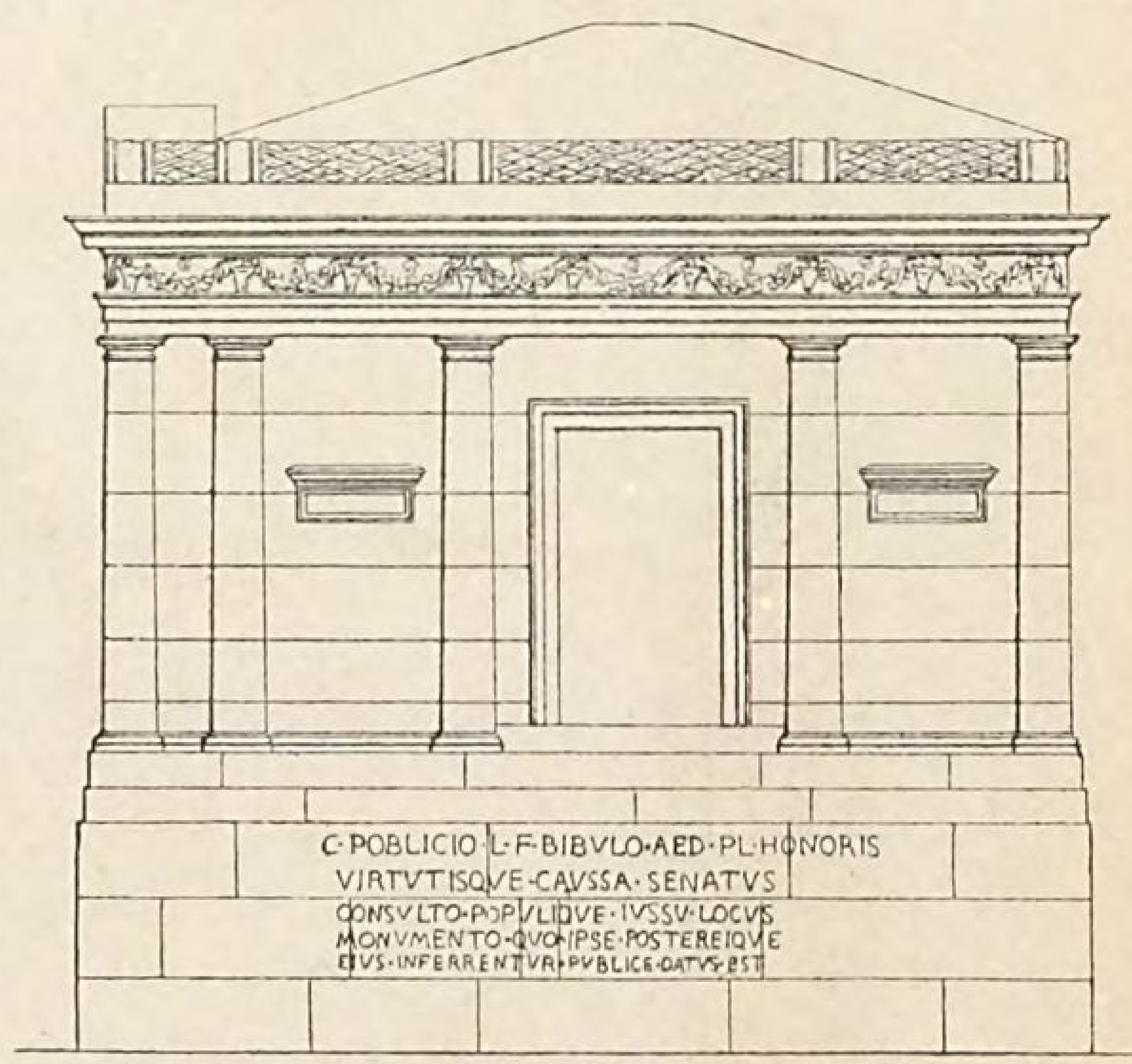
661 Athenischer Grabstein. (Zu Seite 607.)

Abb. 358), als Gelehrter u. s. w., porträtmäfsig in ruhiger Haltung dargestellt, oder in einem bedeutenden Momente seines Lebens aufgefafst, wie z. B. der im korinthischen Kriege (394 v. Chr.) gefallene Ritter Dexileos (auf Abb. 660 links). Die Frau sehen wir in ihrem Boudoir mit ihrem Schmuck beschäftigt, so in dem berühmten Relief der Hegeso vom Dipylon zu Athen (abgeb. Arch. Ztg. 1871 Taf. 43), das Kind mit seinem toten oder lebendigen Spielzeug. Auch finden wir besonders seit dem 4. Jahrh. sog. Familienscenen, entweder völlig situationslos, wie in Abb. 661 auf S. 606, vom Dipylon, nach Arch. Ztg. 1871 Taf. 44, oder, wie auf der berühmten Grabvase der Münchener Glyptothek (oben Abb. 416), den Gatten der Gattin traulich die Hand reichend, Kinder und Anverwandte mit der Amme sie umgebend. Dieses öfters wiederkehrende Händereichen ist trotz der zarten Wehmut und Trauer, welche uns manchmal aus diesen Darstellungen entgegenspricht, nicht als Abschiedsgrufs zu nehmen, sondern als Zeichen gegen-



662 Grabschmückung.

seitiger Neigung und Freundschaft aufzufassen (vgl. Compte-rendu 1861 S. 102). Wer unter den Dargestellten der Verstorbene, ist nicht immer festzustellen. Die Scenen sind meist ganz allgemein gehalten, da die Grabsteine seltener auf Bestellung als handwerksmäfsig auf Vorrat gearbeitet wurden. — Eine besondere Klasse bilden noch die sog. Toten- oder Familienmahle. Gewöhnlich ist in ihnen ein lagernder Mann mit der Schale dargestellt, umgeben von seiner Familie, meist auch von seinen Haustieren. Man hat hierin früher die Darstellung des frohen, heiteren Lebensgenusses der Verstorbenen erkennen wollen, eine Auffassung, wie sie wohl für den schlemmerischen Etrusker, aber nicht für den feinfühligen Griechen pafst. Neuerdings erkennt man hier vielmehr die Darstellung einer Opferspende, welche die Familie dem Verstorbenen bringt. Die Richtigkeit dieser Auffassung wird dadurch bestätigt, dafs der Verstorbene hie und da den Modius, das Scheffelmafs, auf dem Haupte trägt, wie Pluton der Unterweltsgott, hierdurch also für die Familie gewissermafsen als Pluton charakterisiert ist. — Mythologische Darstellungen finden sich auf Grabsteinen selten. Ein hervorragendes Beispiel liefert uns das in mehreren Wiederholungen vorhandene Relief mit der Darstellung des Abschiedes von Orpheus und Eurydike (abgeb. unter Art. »Orpheus«). Die Vorliebe der Griechen für poetische Analogien ist bekannt, und welch schöneren Schmuck konnte das Grabmal liebender Ehegatten finden als die Darstellung von Orpheus und Eurydike! — Hervorgehoben sei auch noch eine öfters wiederkehrende Gattung, welche weniger Grab- als Denksteine sind, nämlich solche mit der Darstellung eines einsam trauernd auf einem Felsen sitzenden Mannes, neben dem ein Schiff sichtbar. Wir haben es hier offenbar mit dem Denkstein

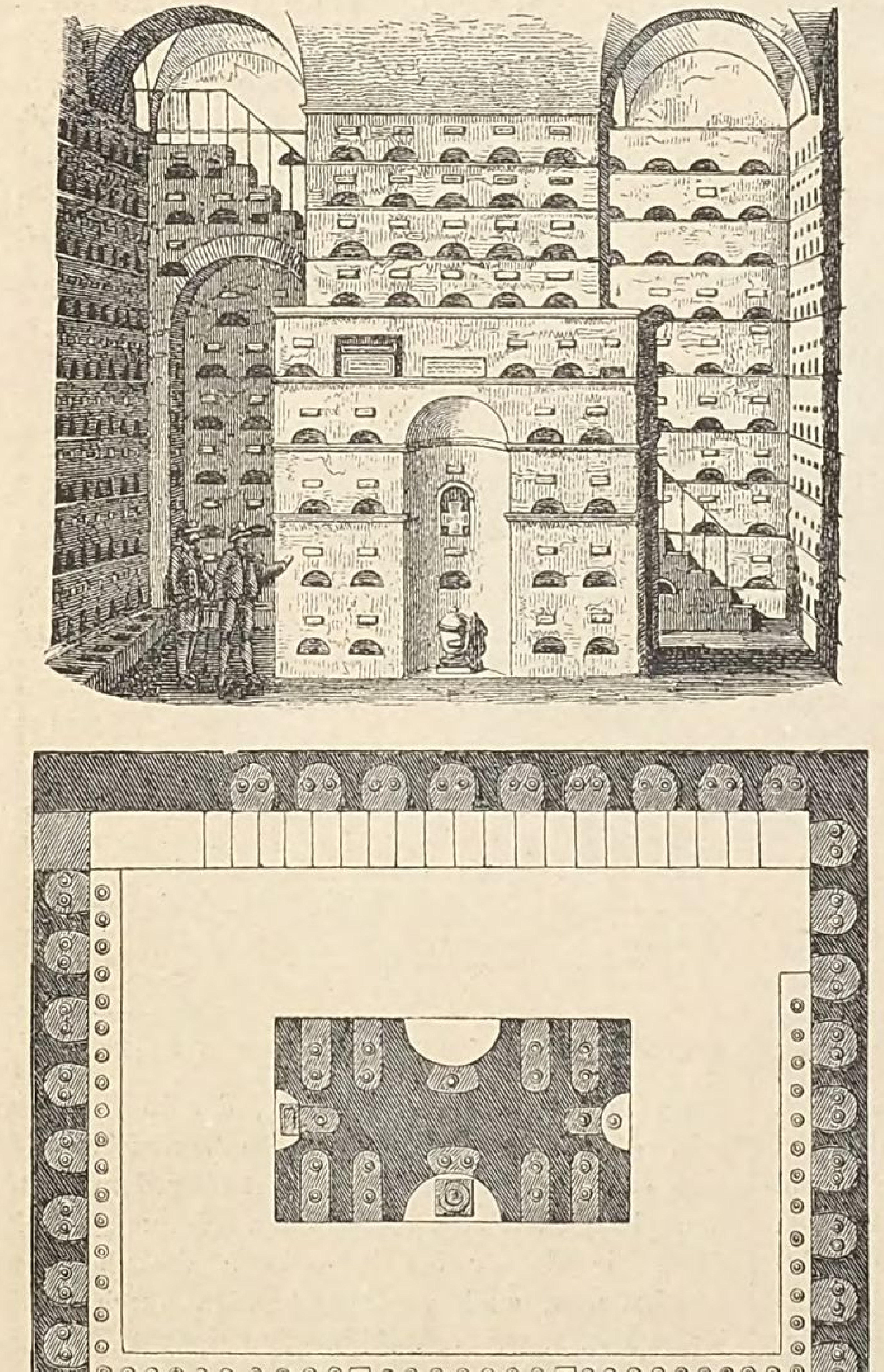


664 Grabmal des Bibulus in Rom. (Zu Seite 608.)

eines Schiffbrüchigen zu thun, der in der Ferne seinen Tod fand. Auf den Inseln wurden viele derartige Denkmäler gefunden. — Aufser dem bleibenden plastischen oder malerischen Schmuck erhielten dann die Gräber bei besonderen Veranlassungen, wie bei uns, auch vorübergehenden durch Binden, Kränze u. s. w. (vgl. Abb. 662, nach Stackelberg, Gräber Taf. 45).

Aufser den bisher betrachteten Grabformen haben wir als die künstlerisch bedeutendste die des freistehenden Grabes zu betrachten. Es sind dies entweder, wie besonders in Lykien, aus dem gewachsenen Fels frei herausgehauene oder aus wenigen grofsen Blöcken aufgetürmte, nicht konstruierte Monumente (vgl. Abb. 365), welche uns namentlich dadurch interessant sind, dafs in ihnen die alte Holzkonstruktion treu in Stein übertragen ist, oder frei konstruierte, aus einzelnen Werkstücken aufgebaute. Letztere schliefsen sich in ihrer Form meist dem Sakralbau, dem Bau der Altäre und Tempel, an. In späterer Zeit wurden derartige

Gräber in immer prunkvollerer Weise ausgestattet, und als künstlerisch bedeutendstes Beispiel aus griechischer Zeit kennen wir das Grabmal des Königs Mausolos von Karien zu Halikarnassos, von dem derartige Prachtgrabanlagen später den Namen Mausoleen führten. Über diesen Bau wird im Art. »Mausoleum« des näheren gehandelt werden.



667 Columbarium. (Zu Seite 609.)

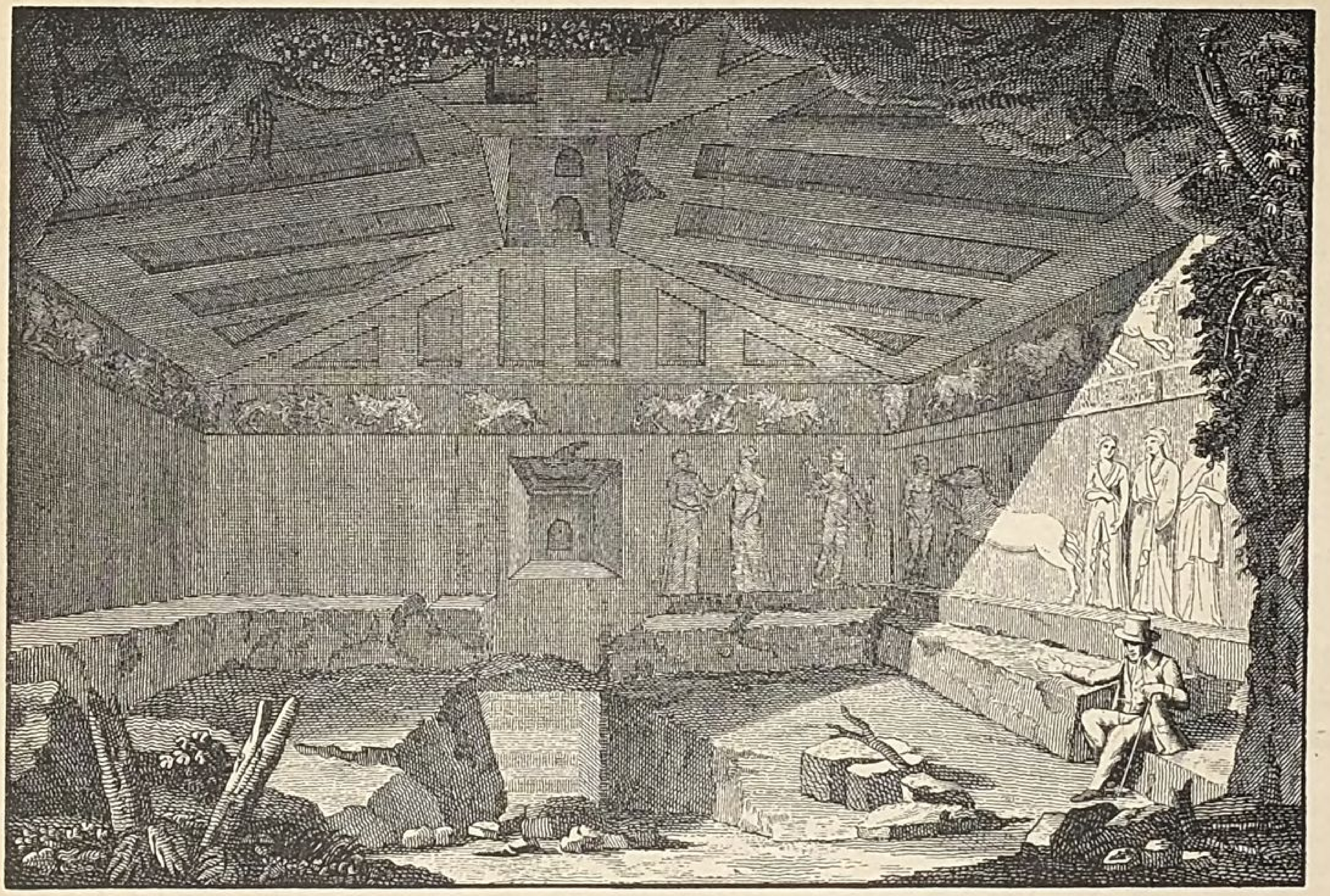
Die Gräber der Altitaliker zeigen viel Verwandtschaft mit den griechischen. Besonders häufig begegnen wir den Felsengräbern in den verschiedenen uns aus Griechenland bekannten Formen. Als Beispiel diene Abb. 663 auf Taf. XI (nach Micali, ant. mon. 51, 3), ein Grab von Corneto darstellend, welches uns namentlich deshalb interessant, weil uns die in den Felsen gehauene Decke auf das Deutlichste die Holzkonstruktion eines *Cavaedium displuviatum* (vgl. Art. »Haus«) darstellt. Unter den konstruierten Monumenten begegnen wir am häufigsten der Form eines oben abgestumpften Kegels, teils mit Grabkammern versehen, teils, und zwar meist in der Mehrzahl, als Schmuck eines die Grabkammer enthaltenden Unterbaues. Ersterer Art sind die sog. Nuraghen auf der Insel Sardinien, letzterer, mit einem Kegel, das sog. Grabmal des Vergilius bei Neapel, mit fünf Kegeln, einem gröfseren in der Mitte, vier kleineren zur Seite, das sog. Grabmal der Horatier und Curiatier nächst Albano bei Rom. Ähnlich letzterem dürfen wir uns wohl auch das von Plinius XXXVI, 91 ff. beschriebene Grabmal des Etruskerkönigs Porsenna denken.

Weit prächtiger waren in der späteren Zeit die Grabanlagen der vornehmen Römer, besonders die der Kaiser. In noch ziemlich bescheidener Form, an den Tempelbau erinnernd, tritt uns das Grabmal des C. Publicius Bibulus am Fufse des Capitols zu Rom (Abb. 664, nach Canina, Arch. rom. 212) entgegen. Es stammt aus dem Ende der Republik und es wurde der Platz dem Bibulus und seinen Nachkommen vom Senate als Begräbnisstätte geschenkt. Eigenartigere Form zeigt das an der Via Appia, welche rechts und links mit Gräbern eingefafst war, gelegene Grabmal der Caecilia Metella (Abb. 665 auf Taf. XI, nach Canina 218). Auf viereckigem Unterbau erhebt sich ein 20 m im Durchmesser haltender Rundbau, der oben mit einem von Stierschädeln und Guirlanden gezierten Fries geschmückt ist und früher wahrscheinlich mit kegelförmiger Bedachung versehen war. Das Ganze trug ursprünglich eine Verkleidung von Travertin. Die marmorne Inschrift lautet: *Caeciliae Q. Cretici Filiae Metellae Crassi.* Das bedeutendste und bekannteste Denkmal aus römischer Zeit bildet aber das Grabmal des Hadrian, *moles Hadriani*, die heutige Engelsburg (Abb. 666 auf Taf. XI, nach Caninas Rekonstruktion in Arch. rom. 223). Auf einem viereckigen Unterbau von 104 m im Geviert erhob sich ein Cylinder von 73 m Durchmesser, auf demselben ein zweiter von geringerem Umfang. Das Ganze war vielleicht gekrönt von einem Kegel, dessen Spitze nach Einiger Ansicht der im Giardino della Pigna des Vatican aufgestellte bronzene Pinienapfel gebildet haben soll. Die Höhe des ganzen, 140 n. Chr. von Antoninus Pius vollendeten Baues mag an 50 m betragen haben. Das Material ist Travertin, der ursprünglich mit Marmor verkleidet

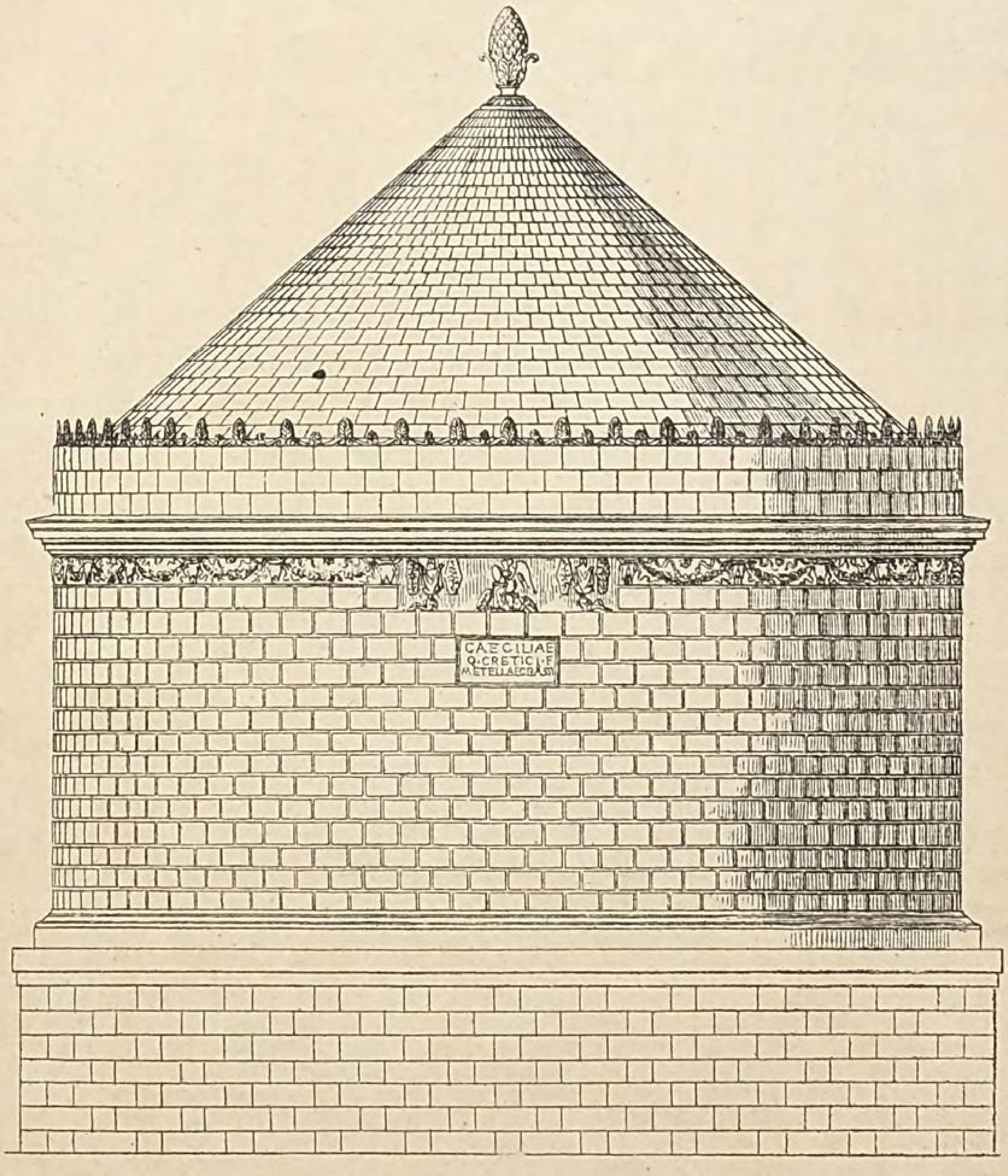


Das Grabmal der Cäcilia Metella an der appischen Strafse vor Rom.

TAFEL X.



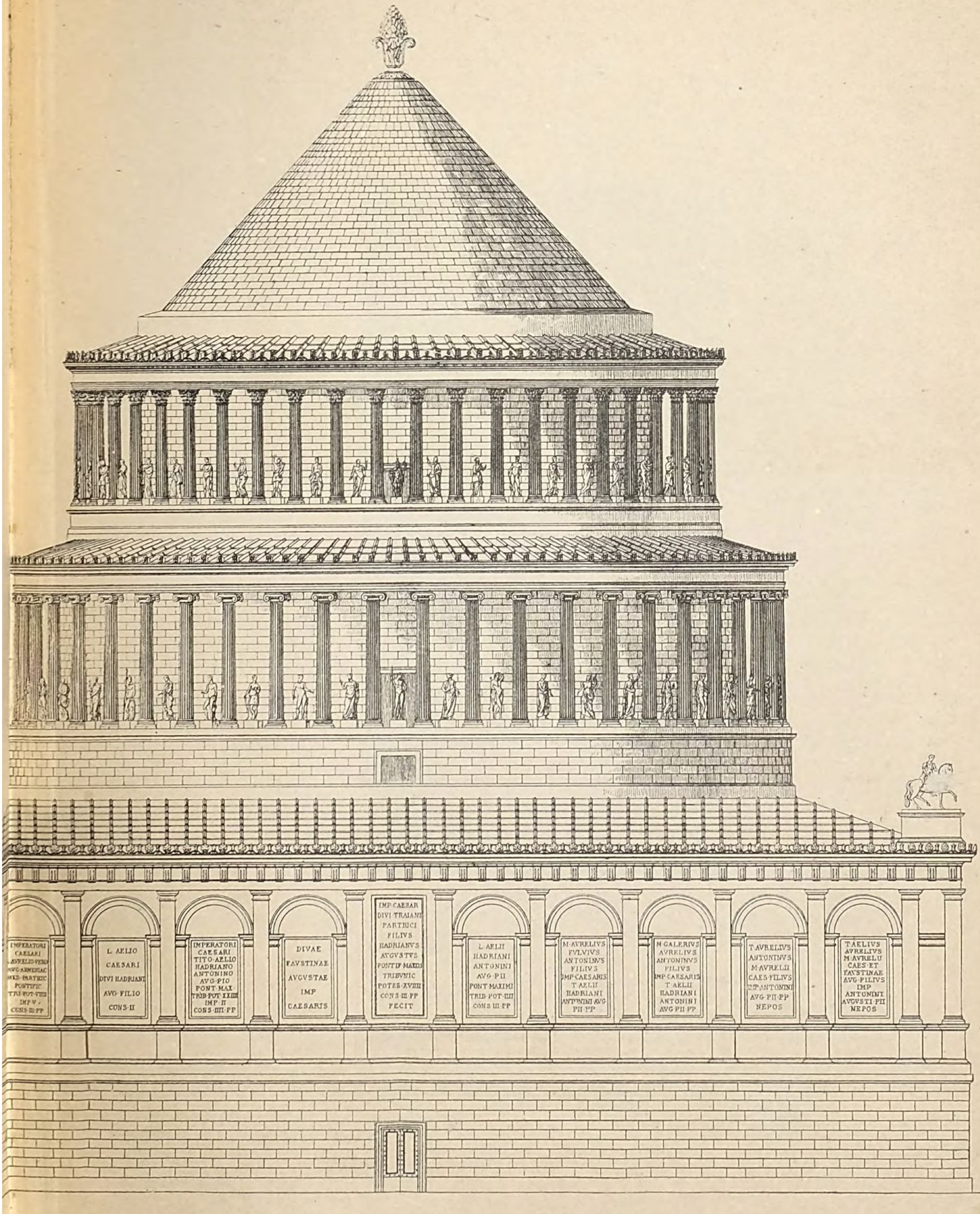
663 Etruskisches Felsengrab bei Corneto (Tarquinii). (Zu Seite 608.)



665 Grabmal der Cäcilia Metella bei Rom. (Zu Seite 608.)



DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN

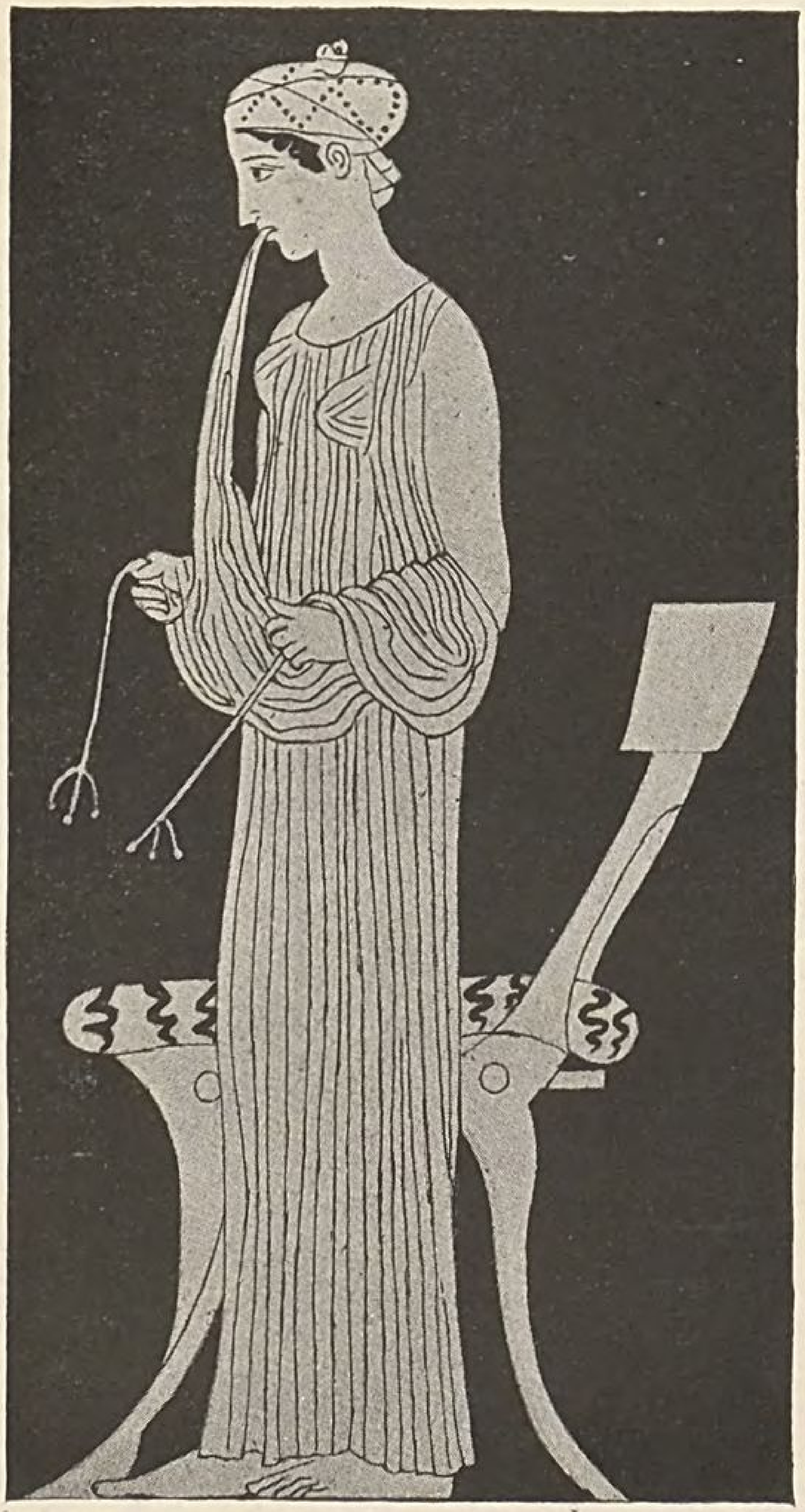


666 Grabmal des Hadrian, jetzt die Engelsburg in Rom, nach der Rekonstruktion von Canina. (Zu Seite 608.)

war. — Eine spezifisch römische Grabform haben wir noch zu behandeln, die des Columbarium. Es sind dies Massengräber unter der Erde für die Sklaven und Freigelassenen der Kaiser oder sonst vornehmer Römer. Abb. 667 zeigt uns den Grundrifs und die Innenansicht eines solchen Columbarium in der Vigna Codini zu Rom nach Reber, Bauk. im Altert. Fig. 250. Der Name Columbarium kommt von dem taubenschlagähnlichen Aussehen, welches durch die reihenweise geordneten kleinen Nischen hervorgebracht wird. In diesen Nischen finden sich, gewöhnlich zu zwei, in Aushöhlungen kleine mit Deckeln geschlossene Aschengefäfse *(ollae)*. Kleine Marmortafeln oberhalb der Nischen bezeichnen uns den Namen des Verstorbenen. — Über Sarkophage und deren künstlerische Ausschmückung vgl. Art. »Sarkophage«. [J]

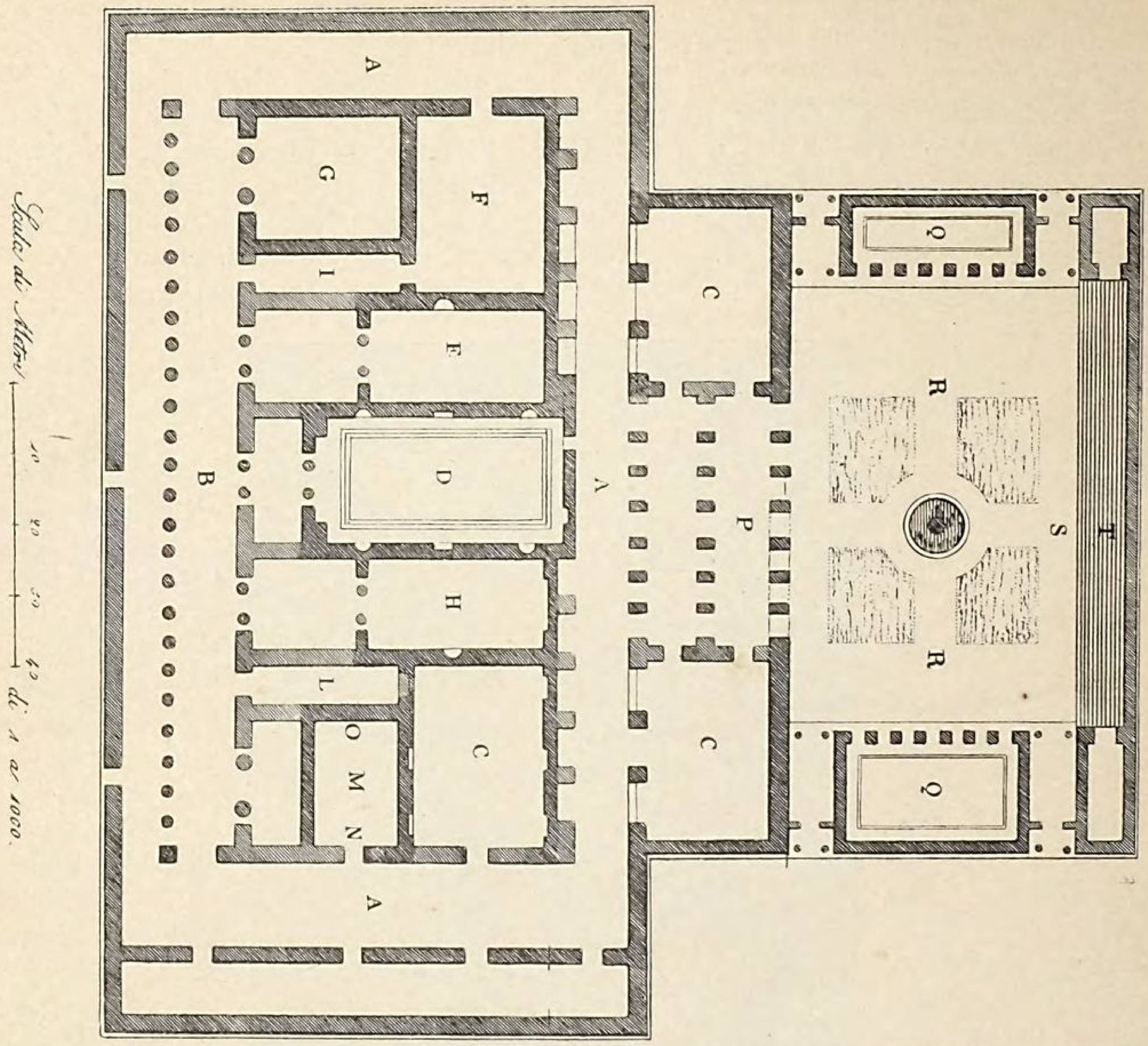
Gräberkultus s. Totenkultus.

Gürtel. Während beim Obergewand in der antiken Tracht Gürtung ungewöhnlich ist, pflegten die meisten Untergewänder der männlichen wie der weiblichen Kleidung gegürtet zu werden. Der griechische Chiton und die Exomis wurden nur selten ohne Gürtel, ζώνη, getragen, und ebenso gehörte in der römischen Tracht das *cingulum (zona)* zur Tunika für beide Geschlechter. Die Gürtung hatte nicht blofs den Zweck, dafs das Gewand um die Hüften fester safs und infolgedessen eine freiere Bewegung möglich war, sondern sie erlaubte es auch, das Gewand bald länger, bald kürzer zu tragen, je nachdem man es mehr oder weniger über den Gürtel heraufzog. Zu Gürteln dienten teils einfache Schnüre oder Bänder, teils kostbarere Stoffe mit Stickerei, Goldbeschlag, selbst edeln Steinen u. dergl. verziert. Bei den griechischen Frauen finden wir auf den Vasenbildern, soweit er da sichtbar ist, als Gürtel meist eine Schnur, deren Enden in Troddeln oder mit Knöpfen versehene kleinere Schnüre ausgehen, wie auf Abb. 668 (nach Gazette archéol. V, 23). Hier ist eine Frau dargestellt, die im Begriff steht, ihren Chiton zu gürten; um hierbei durch den heraufgezogenen Teil desselben, welcher nach der Gürtung als Überschlag vorn herunterfällt, nicht behindert zu sein, hält sie dies Stück des Gewandes mit dem Munde fest. [Bl]

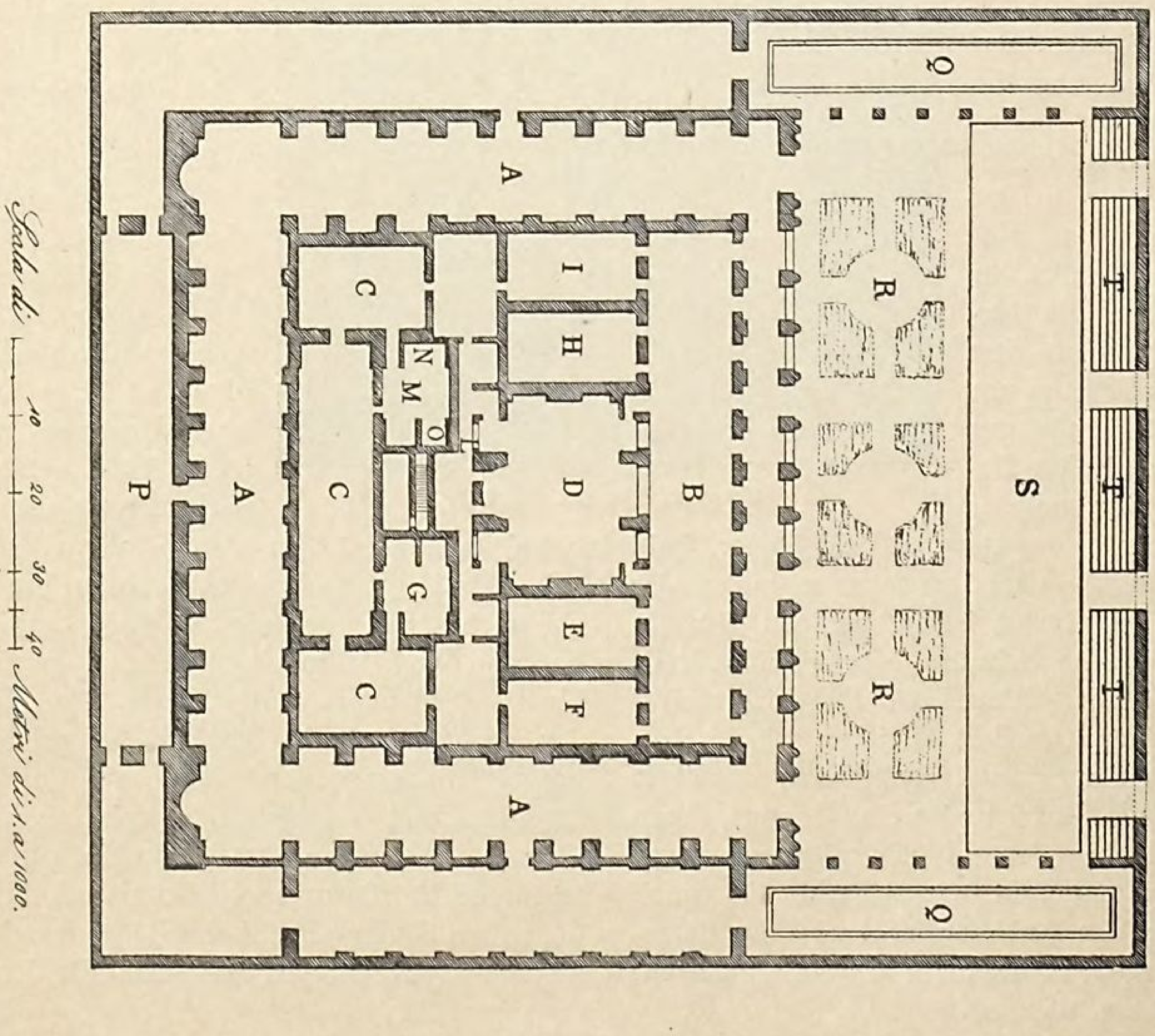


668 Umlegen des Gürtels.

Gymnasion. Bei der hervorragenden Stellung, welche die körperliche Erziehung der Jugend bei den Hellenen einnahm, ist es nicht zu verwundern, dafs man auch darauf bedacht war, den Räumen, in denen dieselbe betrieben wurde, den Gymnasien, eine nicht nur von praktischen Voraussetzungen ausgehende, sondern zugleich auch eine künstlerisch befriedigende Gestalt zu geben. Der Hauptraum war anfangs und blieb immer die Palaistra (παλαίστρα von πάλη, der Ringkampf). Daran schlossen sich naturgemäfs die Bäder, da ein Ringkampf ohne darauffolgendes Bad etwas Undenkbares war. In späterer Zeit, als die Gymnasien neben dem Markte der Sammelpunkt der gebildeten Welt waren, wurden die Anlagen natürlich noch bedeutend mehr ausgedehnt und ausgeschmückt. Aus griechischen Schriftstellern erfahren wir nur die Bezeichnungen einzelner Räumlichkeiten, über ihren Zusammenhang aber belehrt uns Vitruv (V, 11) nach alexandrinischen Quellen folgendermafsen: »Bei den Ringschulen sollen Säulenhöfe *(peristylia)* von quadratischer oder länglich viereckiger Form angelegt werden, so dafs der Umfang ihres Umganges zwei Stadien (1200 Fufs) beträgt, was die Griechen δίαυλος (Doppelbahn) nennen. Von den Säulenhallen *(porticus)* sollen drei einfach angelegt werden, die vierte, welche nach Süden gewendet, doppelt, damit der Regen bei den vom Winde gejagten Ungewittern nicht hineingeschleudert werden kann. Es sollen aber an den drei Säulenhallen geräumige Ausbaue *(exedrae)* mit Sitzen angebracht werden, wo die Philosophen, Rhetoren und die übrigen, welche an wissenschaftlichen Bestrebungen Gefallen finden, sitzend ihre Vorträge und Erörterungen veranstalten können. An der doppelten Säulenreihe aber sollen folgende Anbauten angereiht werden. In der Mitte die Jünglingshalle



669 Gymnasion zu Hierapolis. (Zu Seite 611.)



670 Gymnasion zu Ephesos. (Zu Seite 611.)

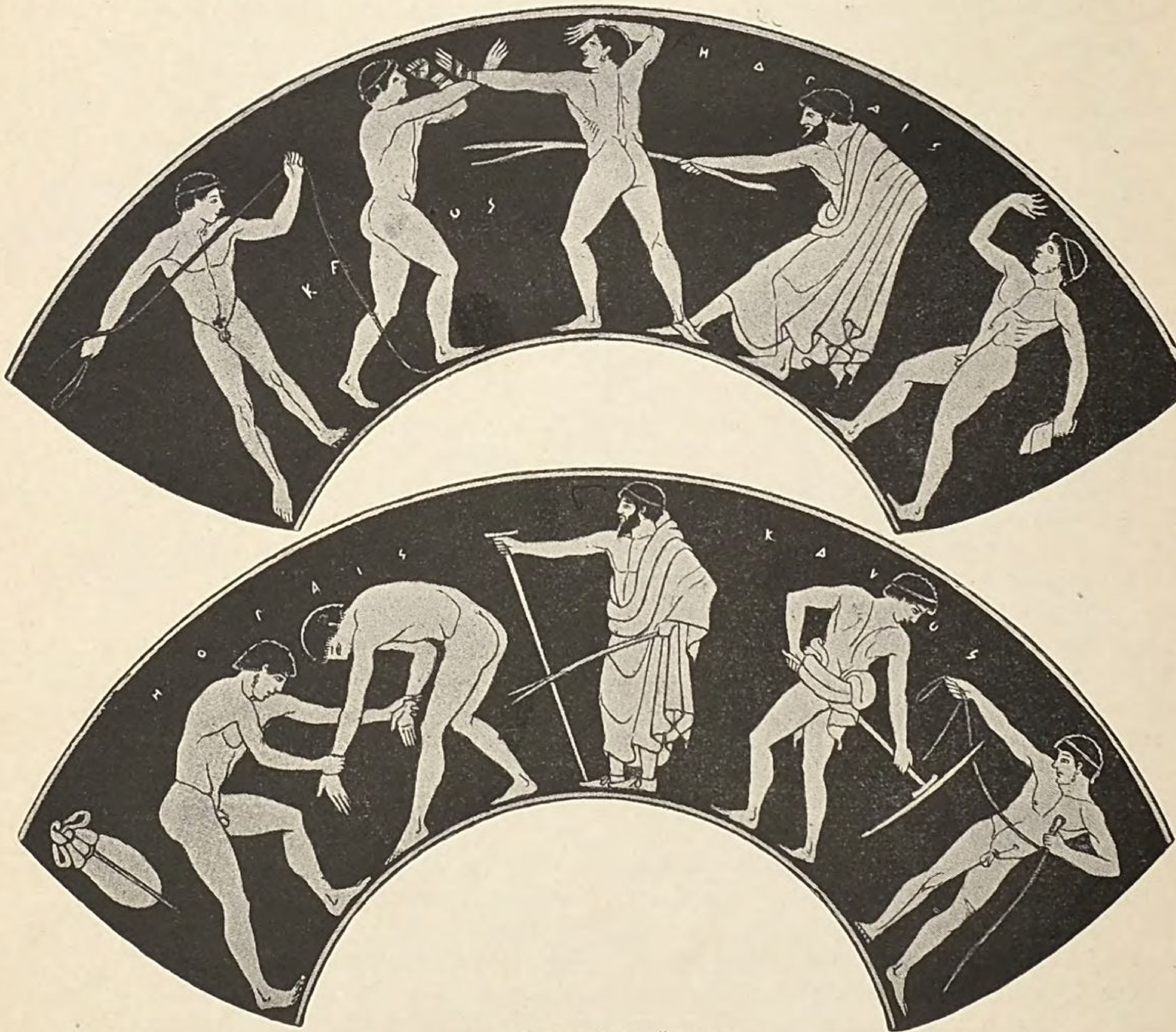
(ephebeum); diese aber ist der geräumigste Anbau, mit Sitzen versehen und um ein Drittel länger als breit. Zur Rechten davon die Sackwurfhalle *(coryceum)*, unmittelbar darauf das Bestaubgemach *(conisterium)*, und nach dem Bestaubgemach da, wo die Säulenhalle die Ecke bildet, das kalte Bad *(frigida lavatio)*, welches die Griechen λουτρόν (Bad) nennen. Links von der Jünglingshalle die Salbölkammer *(elaeothesium)*, unmittelbar an der Salbölkammer das Frischbad *(frigidarium)*, von diesem führt ein Gang in das Heizgemach an der Ecke der Säulenhalle. Zunächst daran aber nach innen zu in der Richtung des Frischbades soll das gewölbte Schwitzgemach *(sudatio)* doppelt so lang als breit angelegt werden, welches auf der einen Seite, da wo die Säulenhalle die Ecke bildet, ein Schwitzbad *(laconicum)* und diesem gegenüber ein warmes Bad *(calda lavatio)* haben soll. So müssen in der Palästra die Säulenhöfe *(peristylia)*, wie oben beschrieben, trefflich eingeteilt werden. — Aufserhalb [d. h. hinter der eben beschriebenen rechteckigen Bauanlage] aber müssen drei Säulenhallen *(porticus)* angelegt werden, eine gleich beim Ausgange aus dem Peristyl [dem Hofe der Palästra] und zwei zur Rechten und Linken, versehen mit einer Laufbahn *(stadiatae)*. Eine von diesen nun, welche gegen Norden gerichtet, soll doppelt und von bedeutender Breite gemacht werden; die andern sollen einfach und so eingerichtet werden, dafs sie an den beiden Seiten neben den Wänden und neben den Säulen einen erhöhten Rand haben, wie Fufswege, nicht schmäler als 10 Fufs, und dafs der mittlere Raum vertieft ist, indem Stufen von den Rändern zu der 1½ Fufs tiefer liegenden Fläche, welche nicht schmäler als 12 Fufs sein soll, hinabführen. So werden diejenigen, welche bekleidet rings auf den Rändern umherwandeln, von denen, die sich mit Öl eingerieben haben und üben, nicht belästigt. Eine solche Säulenhalle wird bei den Griechen ξυστός genannt, weil die Athleten zur Winterszeit in bedeckten Stadien sich üben. Zunächst an dem Xystos und an der doppelten Säulenhalle aber stecke man Promenaden unter freiem Himmel *(hypaethroe ambulationes)* ab, welche die Griechen παραδρομίδες (Nebenbahnen), unsere Landsleute Xysta nennen, auf welche die Athleten im Winter bei heiterem Himmel aus dem Xystos herauskommen und sich üben. Die Xysta scheinen aber so gemacht werden zu müssen, dafs zwischen den beiden Säulenhallen Bosquets *(silvae)* oder Platanengruppen seien und dafs in diesen zwischen den Bäumen Promenaden und an diesen mit einem Estrich aus Scherbenmörtel (*ex opere Signino*; nach Signia in Latium benannt) Ruheplätze seien. Am Ende des Xystos aber mache man ein Stadium, so angelegt, dafs die Menschenmenge mit Bequemlichkeit dem Wettkampf der Athleten zuschauen könne.«

Dafs die uns erhaltenen Reste von Palästren und Gymnasien mit dieser überaus klaren und einfachen Schilderung nicht vollkommen übereinstimmen, ist wohl selbstverständlich, da bei der Disposition einer so komplizierten Anlage dem freien Ermessen des Künstlers ein weiter Spielraum gelassen war. Als ältesten Bau dieser Art werden wir zu Olympia (vgl. Art.) sowohl eine Palästra, wie ein Gymnasion kennen lernen. Zu den besterhaltenen Resten späterer Zeit gehören die Gymnasien von Alexandria Troas, Hierapolis und Ephesos. Den Grundrifs des Gymnasion zu Hierapolis gibt uns Abb. 669, nach Canina, Arch. greca 133. Der Hof der Palästra ist zu einem Nichts zusammengeschmolzen. Bedeckte Gänge *(AA)* und eine offene Säulenhalle umgeben das Hauptgebäude. *B* ist die Palästra, *D* scheint das Ephebeion, *E* das Korykeion, *F* das Konisterion, *G* das kalte Bad gewesen zu sein. *H* auf der andern Seite dürfte das Elaeothesion sein, die Räume *LOMNC* auf derselben Seite Badezwecken gedient haben. Der Zweck der übrigen nach der Palästra *B* geöffneten Räume ist unklar, vielleicht dienten sie als Auskleidezimmer *(apodyteria)*. Durch eine doppelte Porticus *P*, neben der rechts und links eine Exedra *(CC)* liegt, gelangen wir in den zweiten Hauptraum *(RR)*, der mit Bäumen bepflanzt ist, zu beiden Seiten von Portiken *(QQ)* begrenzt, hinten von einen Stadion *(S)*, über dem sich die Sitzstufen für die Zuschauer *(T)* erheben.

Ein noch späteres, der römischen Zeit angehöriges Beispiel, das Gymnasion zu Ephesos (Abb. 670, nach Canina, Arch. greca 132), zeigt noch stärkere Abweichungen von der Beschreibung des Vitruv. Das ganze Gebäude ist umgeben von einem bedeckten Gange, einer sog. Kryptoporticus *(AAA)*. In *B* erkennen wir die Palästra, in *D* das Ephebeion, in den neben liegenden Räumen *(EFHI)* dürfen wir vielleicht Apodyterion, Korykeion, Konisterion und Elaesthesion suchen. Die dahinter liegenden Räume *GMNO* gehören zum Bade. Die Bestimmung der Räume *CCC* bleibt im Unsichern. Der mittlere, gröfsere Raum dürfte das Sphäristerion, der Ballspielraum, gewesen sein. Hinter der Palästra haben sich geringe Reste gefunden, welche auf eine der in Hieropolis ähnlichen Gartenanlage schliesen lassen. (Vgl. Art. »Thermen«.) [J]

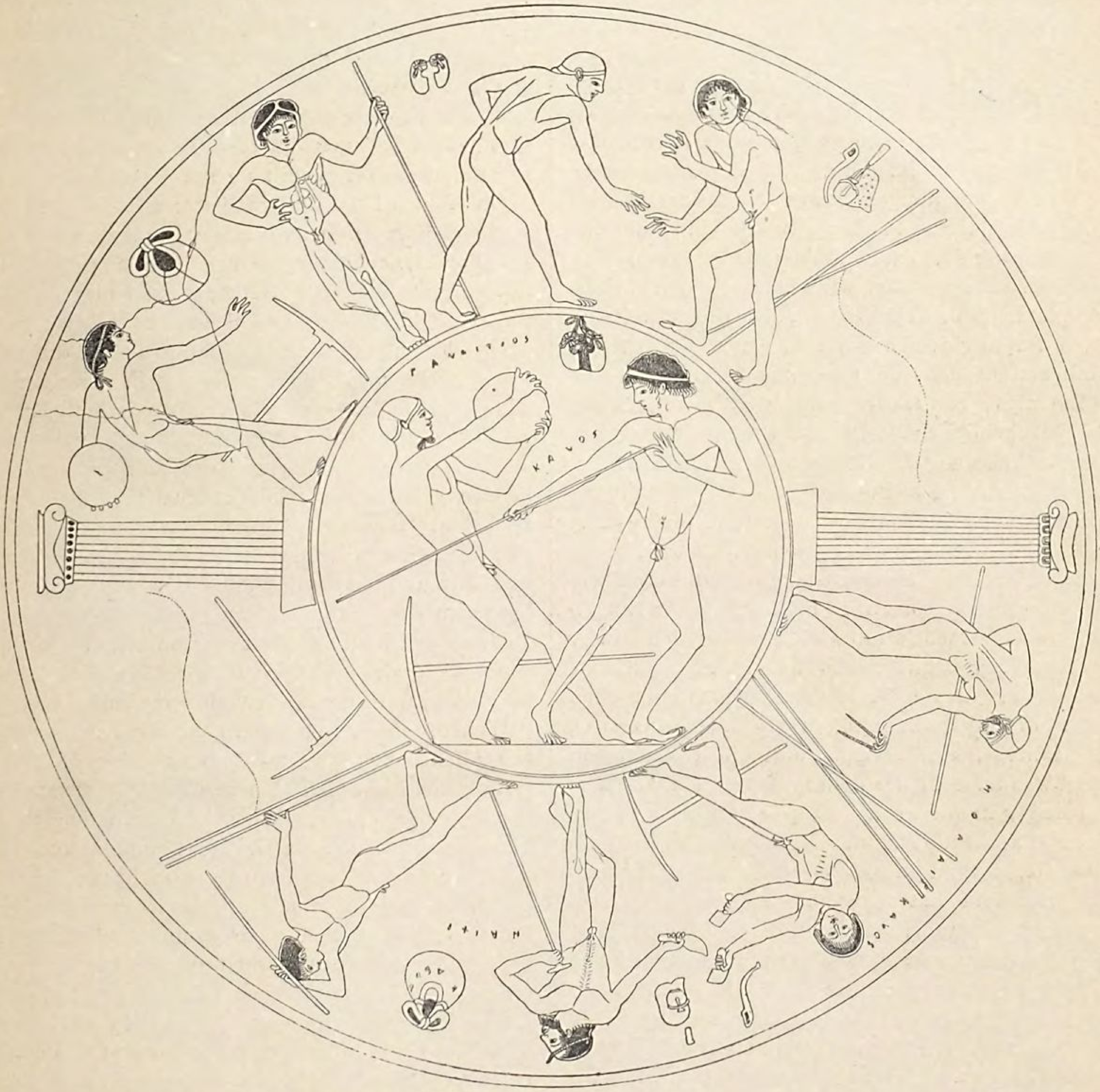
Gymnastik. Der gymnastische Unterricht repräsentiert zusammen mit dem grammatischen und musischen den griechischen Jugendunterricht in seinen wesentlichsten Bestandteilen. Tüchtige turnerische Schulung des Körpers in beständigen Übungen, die aber nicht zu einseitiger Ausbildung des Körpers auf Kosten des Geistes führen und ebensowenig in athletisches Virtuosentum ausarten durfte, galt dem Griechen als unerläfslich für einen brauchbaren Bürger, da man zugleich darin die beste Vorbildung für

den Kriegsdienst erkannte. Der gymnastische Unterricht der Knaben geschah in der Palästra oder Ringschule, während das Gymnasion, zu dem meist auch eine Palästra als Platz für die Ringübungen gehörte, für die Erwachsenen bestimmt war; der die Übungen leitende Lehrer führte den Namen παιδοτρίβης, und die Anlage der Palästra war häufig dessen Privatunternehmung, von der er lebte. Was die verschiedenen gymnastischen Übungen anlangt, welche die Jugend in der Palästra vornahm, so waren dieselben im allgemeinen die gleichen wie die, welche auch im Gymnasion von den Erwachsenen betrieben wurden, also vornehmlich Ringen, Laufen, Springen, Diskuswerfen, Speerwurf; Faustkampf und Pankration gehörten mehr den athletischen Übungen, für welche wohl das Gymnasion, nicht aber die Palästra der Ort war; doch wurden sie auch in der Palästra vorgenommen, wenn auch jedenfalls in milderer Form und ohne gefährliche Ausrüstung. Die einzelnen Übungen selbst können wir hier übergehen, da sie in den betreffenden Artikeln ausführlicher zur Besprechung kommen; auch haben wir nicht nötig, auf die Organisation des Unterrichts, die Beamten und sonstige mit Gymnasion und Palästra im Zusammenhang stehende Einrichtungen näher einzugehen, da uns hierüber die Denkmäler keinen Aufschlufs geben. Dagegen dienen die Bildwerke, namentlich die Vasengemälde, sehr gut dazu, uns das Leben und Treiben auf den Turnplätzen der Griechen zu veranschaulichen, weshalb wir hier einige Beispiele derart mitteilen. Abb. 671 (nach Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 271), die Aufsenbilder einer Schale, zeigt uns zunächst auf der einen Seite in der Mitte die Gruppe zweier Faustkämpfer, welche jedoch anscheinend nur die linke Hand mit Schlagriemen umwunden, die rechte aber unbewehrt haben. Offenbar sollten hier die Schlagriemen, da es sich um keinen ernsten Kampf handelt, mehr zum Schutz und zum Parieren dienen, während der rechte Arm, womit die Schläge ausgeteilt werden, von dieser gefährlichen und schwerere Wunden verursachenden Ausrüstung frei blieb (vgl. »Faustkampf«). Zu diesem Paar tritt mit einer grofsen Gerte ein Aufseher, ein Gymnasiarch oder dergl. seiner Stellung und der Haltung der



671 Gymnastische Übungen.

Gerte nach scheint er die Absicht zu haben, die beiden Kämpfer zu trennen, sei es nun, daſs die Übung genügende Zeit gewährt hat, sei es, daſs sich einer der beiden etwas Reglementwidriges hat zu Schulden kommen lassen. Daſs eher an letzteres gedacht werden muſs, zeigt die Figur des von rechts mit zwei Hanteln in der linken Hand herankommenden Jünglings, welcher erstaunt die rechte Hand erhebt. Links steht ein Jüngling mit einer langen Schnur; es ist die Meſskette, deren man sich bediente, um die Weite eines Sprunges oder eines Diskuswurfes damit auszumessen. Auf der andern Seite der Schale sehen wir zunächst ein Ringerpaar. Beide hatten offenbar versucht, den Gegner zu »unterlaufen« (s. »Ringkampf«), und daher eine gebückte Stellung mit vorgestreckten Armen angenommen; aber der eine war flinker als sein Gefährte und hat im Augenblick, da dieser ihn fassen wollte, dessen Hände fest gepackt; vergebens sträubt sich nun der Festgehaltene, sich vom kräftigen Griff des Gegners zu befreien. Ein zweiter bärtiger Aufseher, gleich dem ersten mit dem Himation bekleidet, schaut, den Stock in der Rechten und die Gerte in der Linken, ruhig dem Kampfe zu. Rechts steht ein mit einem Schurz um die Lenden bekleideter Jüngling, welcher mit einer groſsen Hacke, dergleichen wir auf gymnastischen Vorstellungen häufig finden, den Erdboden auflockert, was namentlich beim Springen notwendig war; neben ihm steht wiederum ein Jüngling mit einer Meſsschnur. Bis auf den vorletzten sind alle Jünglinge unbekleidet, da Nacktheit bekanntlich Brauch bei den gymnastischen Übungen war, die ja auch daher ihren Namen erhalten haben. — Abb. 672 (nach Arch. Ztg. Bd. XXXVI Taf. 11) enthält ebenfalls die Dar-



672 Gymnastische Übungen.

stellungen einer Schale. Das Innenbild zeigt zunächst einen eben zum Wurf ausholenden Diskobol (s. »Diskuswurf«), welcher seinen Diskus mit beiden Händen erhebt; er hat den Kopf mit einer enganliegenden Kappe, welche unter dem Kinn durch ein Band festgehalten wird, bedeckt. Neben ihm steht ein Jüngling mit einem langen Stecken: ob wirklich damit ein die Stange ansetzender Springer gemeint ist, wie der Herausgeber des Vasenbildes (W. Klein) glaubt, bleibt zweifelhaft, da wir sonst nirgends aus Schriftstellen oder Darstellungen vom Gebrauch der Springstange in der alten Gymnastik erfahren. Am Boden liegt eine Hacke; oben hängen Hanteln (s. »Springen«) oder Halteres mit Bändern. Auf der Aufsenseite, deren beide Abteilungen aufser durch die Henkel noch durch ionische Säulen getrennt sind, die wir als Andeutung der Säulenhalle des Gymnasions zu betrachten haben, sehen wir zunächst einen Diskuswerfer, welcher im Begriff steht, den Diskus mit der Linken fortzuschleudern; allerdings wider den gewöhnlichen Brauch, da man mit der Rechten die Scheibe warf, hier aber (wenn nicht auf Verzeichnung beruhend) vielleicht als Übung des linken Armes zu betrachten. Daneben steht ein Jüngling, welcher sich ruhig auf seinen Stab stützt; ihn mit Klein für einen Aufseher zu halten verbietet seine Jugendlichkeit und der Mangel der Kleidung, er ist also wohl auch ein an den Übungen sich Beteiligender, welcher gerade ausruht. Darauf folgt ein Ringerpaar, das eben den Kampf eröffnet und sich in der Angriffsstellung befindet. Am Boden liegt eine Hacke, rechts lehnen an der Wand zwei Stäbe, weiter oben hängen ein Korykos oder Ballon (s. »Ballonschlagen«), zwei Hanteln, eine Strigilis und ein Ölfläschchen mit Schwamm. Auf der andern Seite steht zunächst ein bärtiger Mann in Lederkappe, welcher in der Linken einen Stab, in der Rechten einen undeutlichen Gegenstand (angeblich eine kleine Schnur) hält. Vielleicht hat man an einen grofsen Zirkel zu denken, mit welchem an Stelle einer Mefsschnur die Weite des Sprunges gemessen werden soll, welchen der nächstfolgende Jüngling mit den Hanteln soeben gemacht hat. Diesen Mann kann ich ebenfalls nicht mit Klein für einen Gymnasiarchen halten, da ihm Gerte und Kleidung fehlen, sondern eher für einen Turnlehrer, einen Gymnasten oder Pädotriben; denn diese gingen, da sie die Übungen leiten mufsten, während derselben jedenfalls auch nackt, die Gymnasiarchen aber, welche blofs die Aufsicht zu führen und über das sittliche Betragen zu wachen haben, erscheinen immer bekleidet und meist mit der Gerte, dem Zeichen ihrer strafenden Gewalt, versehen. Es folgt der genannte Jüngling mit den Hanteln, dessen Stellung zeigt, dafs er eben gesprungen ist, nicht, wie Klein will, eine Übung mit den Hanteln macht; um so weniger kann man Klein glauben, dafs der vor ihm stehende bärtige Mann, der sich auf seinen Stock lehnt und in der Rechten eine Hantel hält, und der offenbar auch ein Lehrer ist, dem Jünglinge mit der Rechten eine Hantelübung vormache, welche dieser mit beiden Händen nachahme; in diesem Falle würde er auch den Kopf nicht nach der entgegengesetzten Seite wenden. Eher deutet er mit der Hantel auf das Ziel, nach welchem der folgende Jüngling den die Stelle eines Wurfspeers vertretenden Stab (Ger nennt es die moderne Turnkunst) werfen soll. Eben solche Wurfstangen oder Gere sind jedenfalls auch die fünf Stangen, welche hier zu zwei und drei verteilt an der Wand lehnen, und die beiden auf der andern Seite; obgleich dieselben etwas gröfser sind als die Wurfstange, welche der Jüngling fortschleudert. Am Boden liegen zwei Hacken, an der Wand hängen auch hier Korykos, Strigilis, Ölfläschchen und Schwamm.

In der römischen Erziehung spielt die Gymnastik nicht entfernt die Rolle wie in Griechenland. Allerdings fehlte es auch den römischen Knaben und Jünglingen nicht an Leibesübungen, namentlich solchen, welche Abhärtung des Körpers und Vorbereitung für die Strapazen des Kriegsdienstes bezweckten. So war Laufen und Springen, Ringen und Faustkampf, sowie Speerwerfen seit alter Zeit üblich, und durch die griechische Gymnastik lernte man auch den Diskuswurf kennen; aber der Besuch der Palästra durch die Knaben war unbekannt, da man ebensowohl die griechische Sitte der Entkleidung bei den Übungen, als die damit verbundene Gefahr sittlicher Schädigung vermeiden wollte. So wenig wie öffentliche Palästren gab es daher öffentliche Gymnasien; erst bei den grofsen Thermenanlagen der Kaiserzeit fanden auch solche Aufnahme in den Plan dieser grofsartigen Gebäudekomplexe (s. »Thermen«), indessen waren sie dann mehr zur Erholung nach dem Bade, als zur Übung des Körpers bestimmt. Daher erklärt es sich, dafs gymnastische Übungen auf römischen Kunstwerken uns selten begegnen, während sie in griechischen so überaus häufig sind. In der Kaiserzeit trieb man Gymnastik vielfach aus diätetischen Gründen, und hierfür wurde sie sogar von den Ärzten empfohlen; indessen galten die Palästren als Brutstätten der Unsittlichkeit und Verweichlichung, was uns darauf schliesfsen läfst, dafs die körperlichen Übungen dabei nicht mit dem Ernste und der Konsequenz betrieben wurden wie in Griechenland. Es ist kein Zweifel, dafs die spätere sittliche und physische Entartung der Römer sehr wesentlich mit dieser Vernachlässigung einer gesunden und rationellen Gymnastik zusammenhängt.

Hauptwerk: Grasberger, Erziehung und Unterricht im klassischen Altertume 3 Bde. 1861—1884. [Bl]

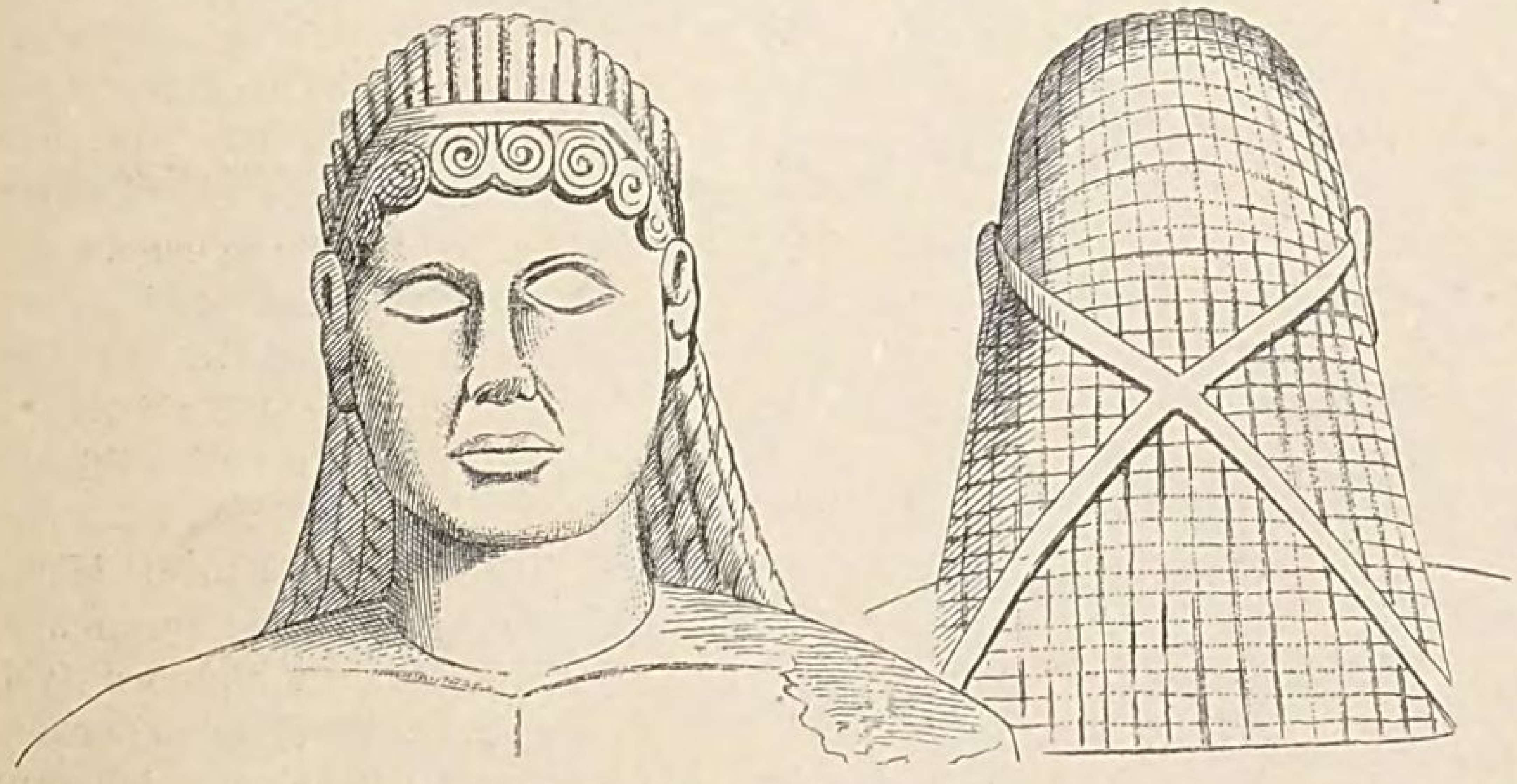


H

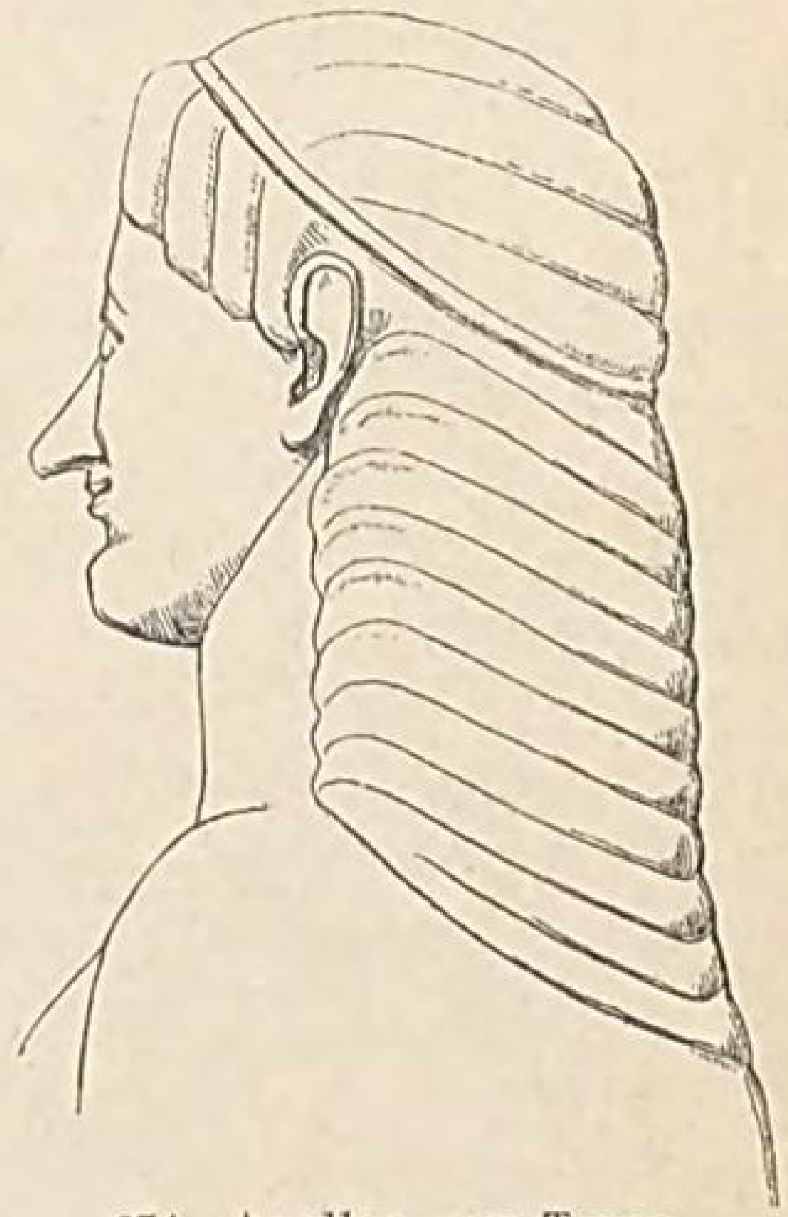
Haartracht.

1. Griechen.

A. Haartracht der Männer. In der heroischen Zeit ist langes Lockenhaar die gewöhnliche Tracht der Männer, daher das so häufige Beiwort der Archäer: κάρη κομόωντες. Auch die ältesten Denkmäler, sowohl statuarische als die Darstellungen der Vasenbilder und die Münztypen, zeigen durchweg die Männer mit langem, meist bis auf die Schultern und weit über den Nacken herabfallendem Haar, doch in der Weise, daſs, wie man zumal an den archaischen Statuen bemerken kann, der Fall der Locken kein natürlicher, sondern ein durch künstliche Hilfsmittel hervorgebrachter war. An dem hier (Abb. 673) von zwei Seiten abgebildeten Kopfe des sog. Apollon von Orchomenos (Ann. Inst. 1861 tav. d' agg. E) sind die Locken (wie auch am Apollon von Thera) in steife, senkrecht herabfallende Flechten zerlegt und werden durch ein sich kreuzendes Band zusammengehalten; an der Stirn sind die Haare unterhalb des Bandes als regelmäſsige, spiralförmige Löckchen arrangiert. Am Apollon von Tenea (Abb. 674), nach Atti Lincei III, 5 N. 3 (vgl. die vordere Ansicht S. 328 Abb. 340), sind die Haare in horizontaler Richtung gewellt und werden durch ein vom Scheitel nach dem Hinterkopf gehendes Band festgehalten, während senkrecht stehende kleinere Locken die Stirn begrenzen. Nun könnte man zwar annehmen, daſs nur das Unvermögen der primitiven Bildhauerkunst, natürlich gewelltes Haar wiederzugeben, schuld an dieser regelmäſsigen Anordnung der Locken sei; indessen hat Helbig es wahrscheinlich



673 Apollon von Orchomenos.

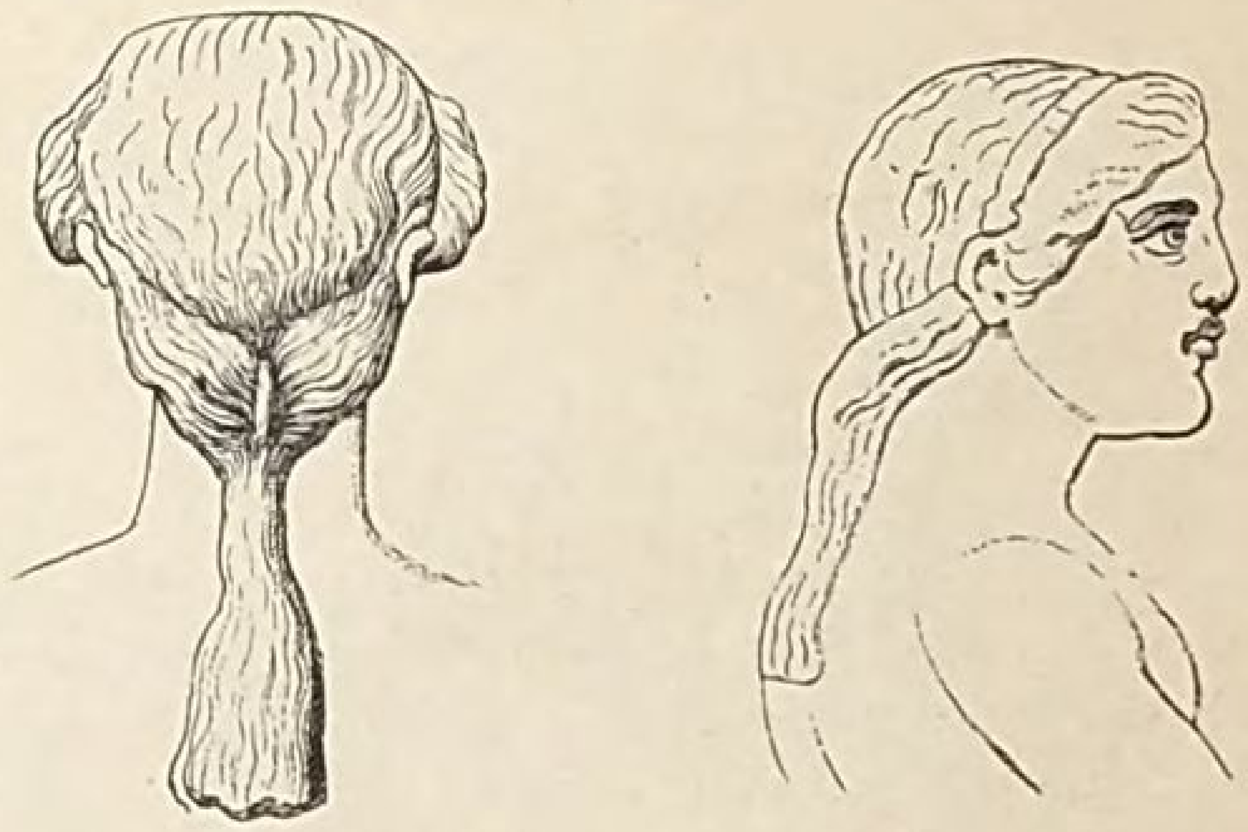


674 Apollon von Tenea.

zu machen gewufst, dafs man hier an künstliche, bereits in der Homerischen Zeit angewandte Hilfsmittel zu denken habe (Atti dei Lincei Vol. V, Roma 1880; und: Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert S. 162 ff.). Helbig findet den Beweis dafür zunächst in Stellen des Epos selbst; so z. B. die Anrede an Paris: κέρας ἀγλαέ (Il. XI, 385) gehe auf spiralförmig gedrehte Locken; ganz besonders aber deute die Beschreibung des Troers Euphorbos (Il. XVII, 52: πλοχμοί θ' οἳ χρυσῷ τε καὶ ἀργύρῳ ἐσφήκωντο) auf goldene oder silberne Lockenhalter, und zwar hätte man darunter jene in griechischen, kleinasiatischen und etruskischen Gräbern häufigen Spiralen aus Bronze, Silber oder Gold zu verstehen, deren ehemalige Bestimmung, als Lockenhalter zu dienen, dadurch bezeugt ist, dafs in etruskischen Gräbern diese Spiralen sich häufig an der Stelle, an der der Kopf des Leichnams ruhte, finden (vgl. Helbig in den Comment. in honor. Mommsen. p. 619). Als Ohrringe deutete sie Heydemann, Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura S. 5; dagegen s. Helbig, Bull. Inst. 1882 p. 7. Ein Beispiel dieser Spiralen gibt Abb. 675, von Bronze und aus Böotien stammend, nach Atti dei Lincei III, 5 N. 4. Über die Barttracht der heroischen Zeit vgl. man oben den Art. »Bart«.


675 Lockenhalter.

Was die folgenden Zeiten anbetrifft, so lehren uns die Schriftquellen in Verbindung mit den Denkmälern, dafs langes und künstlich angeordnetes Haar noch lange Zeit ionischer Brauch war und sich namentlich in Athen bis um die Zeit des peloponnesischen Krieges hin erhalten hat. An verschiedenen Stellen der alten Schriftsteller wird nicht nur der langen und sorgfältig behandelten Locken, des vom Hinterkopf weit herabwallenden Haares gedacht, sondern auch der dabei zur Verwendung kommenden goldenen Halter oder Fesseln; namentlich wird berichtet, dafs die Athener und Ionier ihr Haar im sog. κρωβύλος flochten, welcher durch eine goldene Cikade (τέττιξ) zusammengehalten wurde (Thuc. I, 6, 3: χιτῶνάς τε λινοῦς ἐπαύσαντο φοροῦντες καὶ χρυσῶν τεττίγων ἐνέρσει κρωβύλον ἀναδούμενοι τῶν ἐν τῇ κεφαλῇ τριχῶν; vgl. Athen. XII, 512 C). Welcher Art diese Haartracht der altväterischen τεττιγοφορία gewesen sei, darüber gehen allerdings die Meinungen sehr auseinander. Während man früher den κρωβύλος in dem über der Stirn getragenen Haarknoten zu erkennen glaubte, der jedoch gerade erst in der späteren Kunst (namentlich bei Aphrodite, Apollon, Eros etc., vgl. z. B. Abb. 105 u. 106) vorkommt, in den archaischen Denkmälern aber nicht, hielt Conze (Nuove Memor. Inst. p. 408 ff.) den an manchen altertümlichen Denkmälern sich findenden, am Hinterkopf in eigentümlicher Weise aufgebundenen Haarschopf für den Krobylos und betrachtete die τέττιξ als eine dabei zur Verwendung kommende Nadel. Helbig dagegen hält die τέττιγες für Lockenhalter der oben beschriebenen Art und erklärt ihre Benennung durch die Ähnlichkeit der Spiralen mit dem eingesunkenen Leib der Cikade; Birt, Rhein. Mus. 1878 S. 625 hält sie für *fibulae.* Wieder eine andre Ansicht hat Th. Schreiber, Mitteil. d. deutsch. archäol. Inst. zu Athen VIII, 246 aufgestellt; derselbe hält den von den Ohren ausgehenden, am Hinterkopf sich kreuzenden und über der Stirn zusammengelegten Doppelzopf attischer Monumente für den Krobylos; die τέττιξ habe vorn zur Befestigung desselben gedient. Auffallenderweise gestatten die archaischen Denkmäler es nicht, diese Frage nach dem Krobylos mit Sicherheit zu beantworten, weil gerade die altertümlichen Bildwerke sehr verschiedenartige Haartrachten aufweisen. Gemeinschaftlich ist denselben allen, dafs sie nur mit sehr langem, wallendem Haare herzustellen möglich waren. Wir finden vielfach das zopfartig geflochtene Haar mehrfach um den Kopf herum geschlungen, bei andern am Hinterkopf in starkem Knoten nach Frauenart aufgebunden oder ungeflochten als breiter, an einer Stelle eingeschnürter Schopf über den Rücken fallend (vgl. Abb. 676, nach Ann. Inst. 1834 tav. d'agg. E). Sehr gewöhnlich ist auch, dafs die Haare in einer starken Flechte oder wulstartig zusammengedreht die Stirn wie eine Binde umrahmen (vgl. S. 255 Abb. 241). Ebenso sind lange einzelne Lockensträhne, welche teils über die Schultern, teils auf den Nacken herabfallen, auf Bildwerken des archaischen Stiles, namentlich auf Vasengemälden, sehr häufig anzutreffen; vgl. z. B. S. 96 Abb. 102 u. S. 328 Abb. 342. (Man vgl. die Übersicht über die archaischen Haartrachten bei Schreiber a. a. O.)


676 Ältere Haartracht.

Alle diese altertümlichen Haartrachten verschwinden im 5. Jahrhundert gleichzeitig mit der älteren Kleidertracht, um dem einfach welligen, leicht gelockten, im übrigen aber seinem natürlichen Falle überlassenen bleibenden Haare Platz zu machen, wie

wir es an den Porträtfiguren jener Zeit, z. B. am Kopfe des Alkibiades (S. 48 Abb. 55) oder an der lateranischen Statue des Sophokles sehen. Mit ganz kurzem Haar gingen nur Epheben und Athleten; der göttliche Repräsentant des Ephebentums und der Palästra, Hermes, zeigt dies kurze Haar in seiner schönsten Form. Die Männer hielten ihr Haar zwar auch unter der Schere und liefsen das bei den häufigen Besuchen der Barbier- und Friseurläden besorgen (s. S. 252 ff.); es gab auch hierbei verschiedene Arten des Haarschnittes, welche man durch besondere Benennungen (κῆπος, σκάφος etc., vgl. Poll. II, 29) unterschied, doch kennen wir die Beschaffenheit derselben nicht genauer. Das Ideal schöner männlicher Haartracht bietet uns in der Kunst der klassischen Zeit der Typus des Zeus und des Asklepios. Dagegen bewahren manche Götter, wie namentlich Apollon und Dionysos, künstliches Haararrangement, welches im Leben keine Anwendung mehr fand. — Über die Haartracht der Spartaner lauten die Nachrichten zu widersprechend, als dafs man einen bestimmten Entwickelungsgang derselben verfolgen könnte. Während die bekannte Erzählung von Leonidas und seiner Schar berichtet, dafs damals die Spartaner langes, sorgfältig gesträhltes und gesalbtes Haar trugen, wird vom Alkibiades erzählt, er habe sich in Sparta, um auch äufserlich als Lakonier zu erscheinen, die Haare ganz kurz abgeschnitten.



677



678



679



680

B. Haartracht der Frauen. Die Frauen der Homerischen Zeit bedienten sich bei ihrem reich mit wohlriechenden Ölen getränkten Lockenhaar jedenfalls auch künstlicher Lockenhalter, wie die Männer; nur dafs dazu noch mannigfaltiger Kopfputz und Schmuck hinzutrat, dessen Anbringung auch für die Art der Frisur von Einflufs sein mufste. Sonst zeigen uns die ältesten Denkmäler, dafs, abgesehen von diesem Kopfschmuck, die Haartracht der Frauen sich nicht wesentlich von der der Männer unterschied, was auch ausdrücklich Servius ad Virg. Aen. X, 832 bezeugt: *antiquo more, quo viri sicut mulieres componebant capillos, quod verum esse et statuae nonnullae antiquorum docent et personae.* Lange, in einzelnen Flechten auf den Rücken und über die Schultern bis zur Brust herabreichende Locken, kleinere, zierlich gelegte und regelmäfsig sich kräuselnde Löckchen über der Stirn sind auch bei den Frauen auf den älteren Denkmälern anzutreffen (vgl. die interessante altertümliche Statue der Artemis von der Insel Delos, Bull. de la corresp. hellén. 1879 pl. VI f.), und ebenso ist der lange über den Nacken hängende, zusammengebundene Schopf (man vgl. die Athene des äginetischen Westgiebels) oder der als Knoten aufgebundene Zopf (man vgl. das sog. Harpyienmonument) beiden Geschlechtern damals gemeinschaftlich.

In der Folgezeit wird ein freier Fall des Haares auch bei Frauen nicht selten; noch häufiger aber finden wir, dafs die Haare einfach gewellt und hinten in einen Knoten zusammengefafst werden, wie das an den schönsten Frauenstatuen des 5. und 4. Jahrhunderts, an Amazonen und Aphroditen, Artemisfiguren u. s. w., zu sehen ist (vgl. z. B. das eleusinische Relief S. 413 Abb. 454). Die griechischen Terrakotten geben uns eine reiche Auswahl weiblicher Haartrachten vom 4. Jahrhundert bis auf die römische Zeit herab. Zur Kindertracht (und nicht blofs bei jungen Mädchen, sondern auch bei Knaben vorkommend) gehört der auf dem Scheitel zusammengebundene Haarschopf, wie Abb. 677 (dieselbe ist, wie fast alle andern hier folgenden, aus Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 15 f. entnommen); junge Mädchen, welche über das Kindesalter hinaus waren, trugen häufig das wellige Haar (wie Abb. 678). Der bald kunstvoller, bald einfacher geschlungene Haarknoten sitzt entweder im Nacken (s. Abb. 679), oder etwas oberhalb desselben (Abb. 680

und 681), oder ziemlich hoch oben am Hinterkopf (Abb. 682 u. 683). Über der Stirn finden wir bald schlichteres, nur glatt gestrichenes oder zusammen-


681


682


683


684


686


685

gedrehtes Haar, bald kunstvolleres, mit Hilfe des Brenneisens gekräuseltes (wie Abb. 684). Die in Abb. 685 dargestellte Mode eines hohen, den Kopf umrahmenden starken Zopfes ist wesentlich römisch, und daher dürfte auch dieses Köpfchen wohl erst der Kaiserzeit angehören, da sich diese Haartracht schwerlich früher nachweisen läſst. Im allgemeinen erkennt man, daſs gegen die Zeit der römischen Herrschaft hin die Haartracht, welche am edelsten und schönsten uns in der zweiten Hälfte des 5. und im 4. Jahrhundert entgegentritt, allmählich mehr und mehr zu überladenen und geschmacklosen Formen übergeht, wenn auch freilich noch nicht bis zu jenen Monstrositäten, welche die Mode der Kaiserzeit aufzuweisen hat. Als ein Beispiel der Haartracht aus der Diadochenzeit diene auch Abb. 686 (nach Mus. Borb. X, 11), angeblich ein Porträt der Berenike. Bei diesem Bronzekopfe sind die einzelnen Löckchen, welche über die Stirn und auf die Schultern herabfallen, mit gröſster Sorgfalt durch einzelne angelötete Erzstreifchen wiedergegeben.


687 Frisieren und Salben. (Zu Seite 619.)

Eine derartige Frisur ist selbstverständlich ohne Anwendung von Lockenwickeln (Papillotten) undenkbar.

Während die Frisur der Männer in den öffentlichen Barbierstuben besorgt zu werden pflegte, blieb bei den Frauen die Sorge dafür einer die Dienste der Kammerzofe versehenden geschickten Sklavin überlassen. Scenen der Haartoilette begegnen wir häufig auf Bildwerken. In dem Abb. 687 mitgeteilten Vasenbildchen (nach Conestabile, Pitture murali p. 10) hat bei der im Schofse des Dionysos sitzenden Ariadne ein Liebesgott die Rolle der Kammerjungfer übernommen und ist im Begriff, mit einer langen Nadel das Haar der Schönen zu zerteilen, während er in der Linken das Salbfläschchen hält, aus welchem wohlriechendes Öl über die Haare geträufelt werden soll. (Über Haarschmuck u. dergl. wird im Art. »Kopfbedeckungen und Kopfputz« näher gehandelt.)

2. Römer.

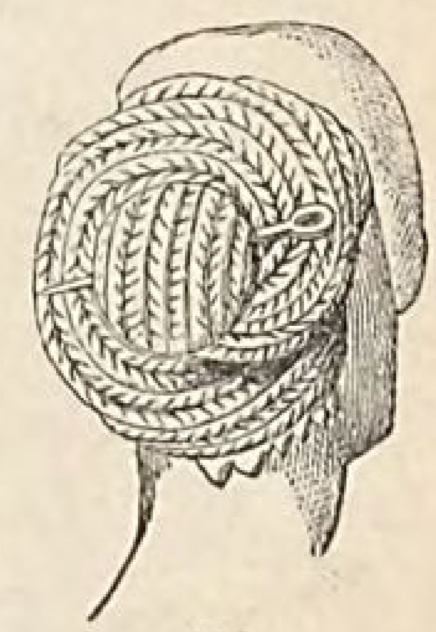
A. Haartracht der Männer. Die ältere Zeit der römischen Republik kennt nicht jene sorgfältige Haarpflege, wie wir sie in den frühen Jahrhunderten der griechischen Kultur, hier freilich jedenfalls durch orientalische Einflüsse hervorgerufen, gefunden haben. Wenn wir auch nichts Näheres über jene frühen Jahrhunderte wissen, so war doch später allgemein die Ansicht verbreitet, dafs die Vorfahren mit *incompti capilli* (Hor. Carm. I, 12, 41; vgl. II, 15, 11), mit langen, schlicht herunterfallenden Haaren einhergegangen seien. Den Nachrichten zufolge (Plin. VII, 211: *[tonsores] in Italiam ex Sicilia venere post Romam conditam anno CCCCLIIII adducente P. Titinio Mena, ut auctor est Varro, antea intonsi fuere*) wäre der Brauch, sich die Haare zu verschneiden, um das Jahr 300 v. Chr. aufgekommen und hätte im Zusammenhang gestanden mit den damals aus Sicilien herübergekommenen griechischen Haarschneidern, von denen man vorher nichts gewufst habe; durch diese habe man erst den Gebrauch der Schere kennen gelernt. In den letzten Jahrhunderten der Republik war es gewöhnlich, die Haare kurz und entweder glatt gestrichen oder leicht gewellt und natürlich gelockt, ohne Anwendung irgendwelcher künstlicher Hilfsmittel, zu tragen; dabei blieben Stirn und Nacken in der Regel frei. Nur Stutzer bedienten sich des Brenneisens, um elegante Frisuren zu erzielen; das wurde in der Kaiserzeit noch mehr Mode, wie dies namentlich die Porträtköpfe des L. Verus, M. Aurel und andere aus jener Epoche zeigen. Aber schon unter M. Aurel kam es auf, dafs man sich die Haare ganz kurz scheren liefs (ἐν χρῷ), und wie die Münzen nachweisen, wurde das seit Macrinus (217 n. Chr.) auch bei den Kaisern üblich.

B. Haartracht der Frauen. Was die Frauen anlangt, so zeichneten sich auch diese in den ersten fünf Jahrhunderten der Republik durch Einfachheit in der Haartracht aus; kunstvoll geringelte, parfümierte oder gebrannte Haare galten noch zur Zeit des Plautus als Kennzeichen einer Hetäre (Pl. Truc. II, 2, 31). Die jungen Mädchen pflegten das Haar mit Binden oder Nadeln fest zu halten und am Hinterkopfe im Knoten *(nodus)* aufzubinden (ähnlich ist die Tracht der jungen Etruskerin, Abb. 688, nach Ann. Inst. 1861 tav. d' agg. T); man wechselte mit dieser Tracht, sobald man heiratete, indem die Haare nun in sehr grofse Partien gesondert und mit Hilfe einer Binde zu einem hohen turmartigen Aufsatz *(tutulus)* zusammengebunden wurden. Gegen den Ausgang der Republik kam zwar unter dem



688

Einflufs griechischer Sitte mehr Abwechslung in die Haartracht, wie u. a. Ovid III, 130 bezeugt; immerhin lehren uns die Denkmäler jener Zeit, dafs man auch im Anfang der Kaiserzeit immer noch verhälnismäfsig einfach darin war; um so mannigfaltiger und nach und nach auch geschmackloser werden sie dagegen im weiteren Verlauf der Kaiserzeit, wofür vornehmlich in Münzen und Porträtbüsten Beispiele in reicher Zahl vorliegen. Am schönsten steht auch den römischen Damen das einfach gewellte, über der Stirn sich teilende Haar, wie wir es z. B. S. 28 Abb. 29 oder bei der Agrippina S. 230 Abb. 192 sehen; auch lange Zöpfe, welche um den Kopf gewunden oder vermittelst einer Nadel am Hinterkopf nestförmig zusammengesteckt werden (vgl. Abb. 689, nach Daremberg et Saglio, Dict. des antiqu. I, 103), gehören zu den einfacheren Figuren. Dagegen wird es sehr gewöhnlich, über der Stirn einen Haarwulst mit



689

einer grofsen Menge zierlicher Löckchen anzubringen, und dieser Wulst erhebt sich nicht selten zu aufserordentlicher Höhe, so dafs man denselben gar nicht mehr als das eigne Haar der dargestellten Person betrachten kann, sondern darin eine der bei den römischen Damen aufserordentlich beliebten Perücken erkennen mufs. Für solche war bekanntlich namentlich das blonde Haar der Germanen beliebt. Beispiele für die oft sehr abenteuerliche Haartracht der Kaiserzeit geben vornehmlich die Porträts der Messalina, der Julia der Tochter des Titus, der Marciana der Schwester Trajans, ihrer Tochter Matidia u. a. m.

Zu vgl. ist aufser den oben angegebenen Schriften das (grofsenteils allerdings veraltete) Buch von Krause, Plotina oder die Kostüme des Haupthaars bei den Völkern der alten Welt, Leipzig 1858; und namentlich der Art. »Coma« bei Daremberg et Saglio, Dict. des antiqu. I, 1355 ff., wo auch anderweitige Litteraturangaben zu finden sind. [Bl]

Hades. Dafs die künstlerischen Darstellungen des finsteren Unterweltgottes nicht häufig waren, ist selbstverständlich; dabei half auch die Neigung der Griechen zu euphemistischen Substitutionen, z. B. des Dionysos. Nach dem Mythus war natürlich Persephone erträglicher als ihr Gemahl. Von keinem hervorragenden Künstler wird ein Idealbild des Gottes erwähnt; Bryaxis scheint eher den Typus des Sarapis erfunden zu haben (Brunn, Künstlergesch.



690 Pluto mit Cerberus.

I, 385). Dennoch läfst die stereotype Haltung des Gottes auf plastischen Denkmälern, namentlich Sarkophagen, schliefsen, dafs charakteristische Merkmale durch mafsgebende Vorbilder festgestellt waren, von denen freilich die erhaltenen Werke meist weit entfernt sind. — Für den einzigen echten Kopf des Hades hielt Visconti eine Büste im Palast Chigi zu Rom, abgeb. Mus. Pio Clem. II tav. A N. 9 und darnach bei Wieseler, Alte Denkm. II, 851. Jedoch wurde ich durch Brunns Güte darauf aufmerksam gemacht, dafs diese Büste mit dem ebdas. N. 67 als Poseidon gegebenen Kopfe des Museo Chiaramonti identisch sein müsse (trotz der Abweichung, dafs dort (851) das hier (67) ergänzte Bruchstück fehlt) und also Visconti sich augenscheinlich geirrt habe. Die Büste sei übrigens dem Poseidon zuzuschreiben.

Die Statue eines thronenden Hades mit dem dreiköpfigen Kerberos zur Seite in Villa Borghese, hier nach Braun, Kunstmyth. Taf. 22 (Abb. 690), ist zwar durchaus handwerksmäfsig gearbeitet, kann aber doch dazu dienen, sich das Bild des finstern Herrschers der Unterwelt zu veranschaulichen. Der Gott trägt einen Chiton mit kurzen Ärmeln, darüber einen Mantel, der aufser der linken Schulter nur Schofs und Beine deckt. Da beide Arme neu sind, so ist die Ergänzung der Schale in der rechten Hand bedenklich, von dem Scepter dagegen war der untere Teil erhalten. Zur rechten Seite sitzt Kerberos, dessen Leib eine Schlange umwindet. Von den drei Köpfen des Ungeheuers erscheinen, wie Braun bemerkt, nur zwei, der gröfsere mit zottigem Haar, der kleinere im Charakter eines Windhundes. Die ganze Haltung des Hades ist steif und starr, dabei bäurisch-ungeschlacht. Der Faltenwurf der Gewänder ist schlicht und nachlässig; Haupt- und Barthaar sind ungepflegt. »Auch die Stellung der Füfse hat etwas Bäuerisches, indem der eine auf der Fufsbank ruht, während der andre auf dem Boden aufsteht.«

Ähnliche Darstellungen des Hades finden sich auf einigen geschnittenen Steinen und Wandgemälden aus Gräbern. So thront er in einem Grabe in Vulci (abgeb. Mon. Inst. II, 53) halbnackt wie Zeus, mit langem, schlaff herabhängendem Haare, mäfsig finsterem Gesichtsausdruck. Sein Haupt trägt eine Zackenkrone, in der Linken hält er ein Scepter mit Blumenkelch. Vor ihm steht verschleiert Persephone. Die Gruppierung mit Persephone, welche auch wohl die Fackel trägt, kommt vor auf Sarkophagen (Wieseler II, 854—860); die unteritalischen Vasengemälde der Unterwelt (s. Art.) variieren und verflachen den Typus. Den Hades beim Koraraube, welcher nackt erscheint, weil er hier, wie sonst nie, thätig ist, bezeichnet Conze als eine Fiktion zu diesem besonderen Zwecke; Abbildungen s. »Demeter« Abb. 459 b und c, 460, 461.

Dagegen erscheint der unterirdische Gott des Fruchtsegens, Pluton, sanfter und mit gemildertem Ernst, auch älter und durch ein grofses Füllhorn charakterisiert auf Vasen (Mon. Inst. VI, 58), namentlich einer Triptolemosvase, und auf mehreren Reliefs; s. Wieseler, Alte Denkm. II, 110, 76; Welcker, Alte Denkm. II, 85; Benndorf, Lateran N. 460; Overbeck, Kunstmyth. III, 594.

Auf Hades oder vielmehr Pluton bezieht Milchhöfer eine Anzahl von ganz gleichartigen archaischen Grabreliefs, welche gröfstenteils in Sparta gefunden sind, deren eines oben S. 329 Abb. 343 wiedergegeben ist (s. Athen., Mitteil. II, 459 ff.). Die Attribute: Schlange, Hahn, Ei, Granate, Blüte sind dem Dio-

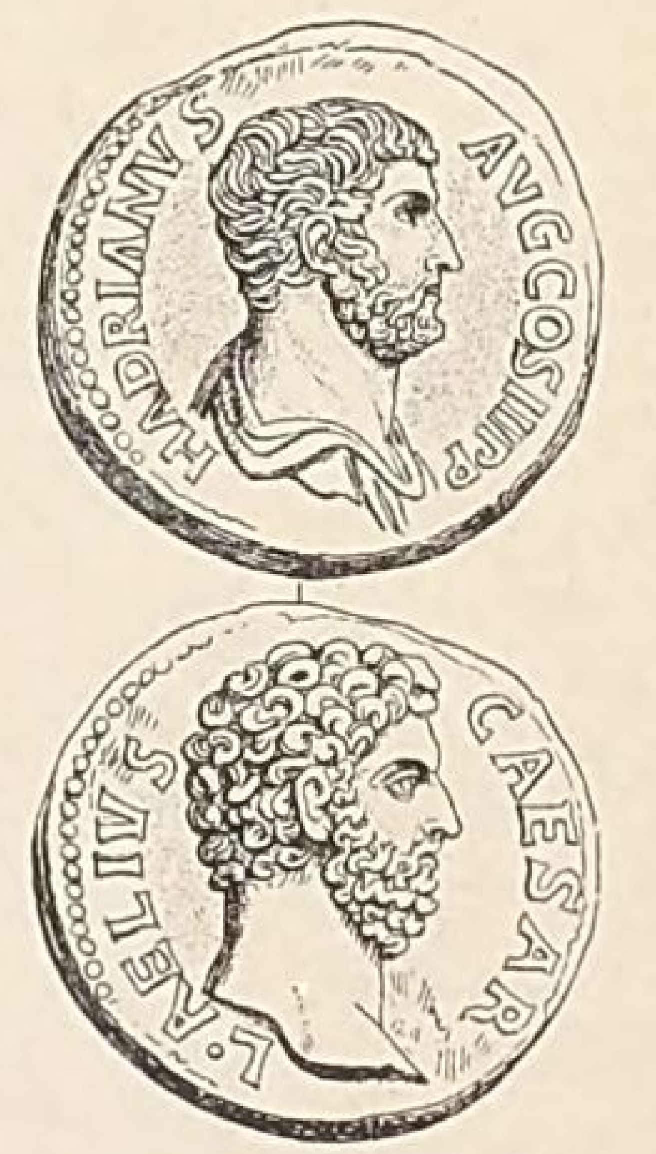
nysos fremd, auf welchen der Kantharos hinzuweisen scheint; letzterer findet sich aber auch bei Hades auf der Unterweltsvase von Altamura, er scheint parallel mit dem Füllhorn des Pluton zu gehen. Die auffallende Übereinstimmung mit einem Grabrelief aus dem italischen Lokroi (Wieseler II, 856), wo Persephone auch einen Hahn (als ihr Attribut bezeugt von Porphyr. abstin. IV, 16) und Ähren trägt, sowie die Wiederkehr jener Attribute auf dem Harpyiendenkmal (s. oben S. 346 Abb. 366) macht die Richtigkeit der Beziehung sehr wahrscheinlich. Für kem Bart- und Haupthaar versehen, ist rechtshin und nach oben gewandt, der Ausdruck desselben ist finster. Offenbar ist der Mann von einem Angriff bedroht, der von oben kommt, und dem er nicht gewachsen ist; unmutig und zornig verhüllt er sich, da er ihm nicht widerstehen kann. Für die Benennung gibt der eigentümliche Aufsatz des Kopfes, den man kaum für etwas andres als einen Modius halten kann, Aufschlufs; damit ist es entschieden, dafs die dargestellte Figur Hades sei. Ebensowenig wird man bezweifeln können, dafs Göttling mit Recht



691



692 Hadrian.



694 (Zu Seite 622.)



693 a (Zu Seite 622.)



693 b (Zu Seite 622.)

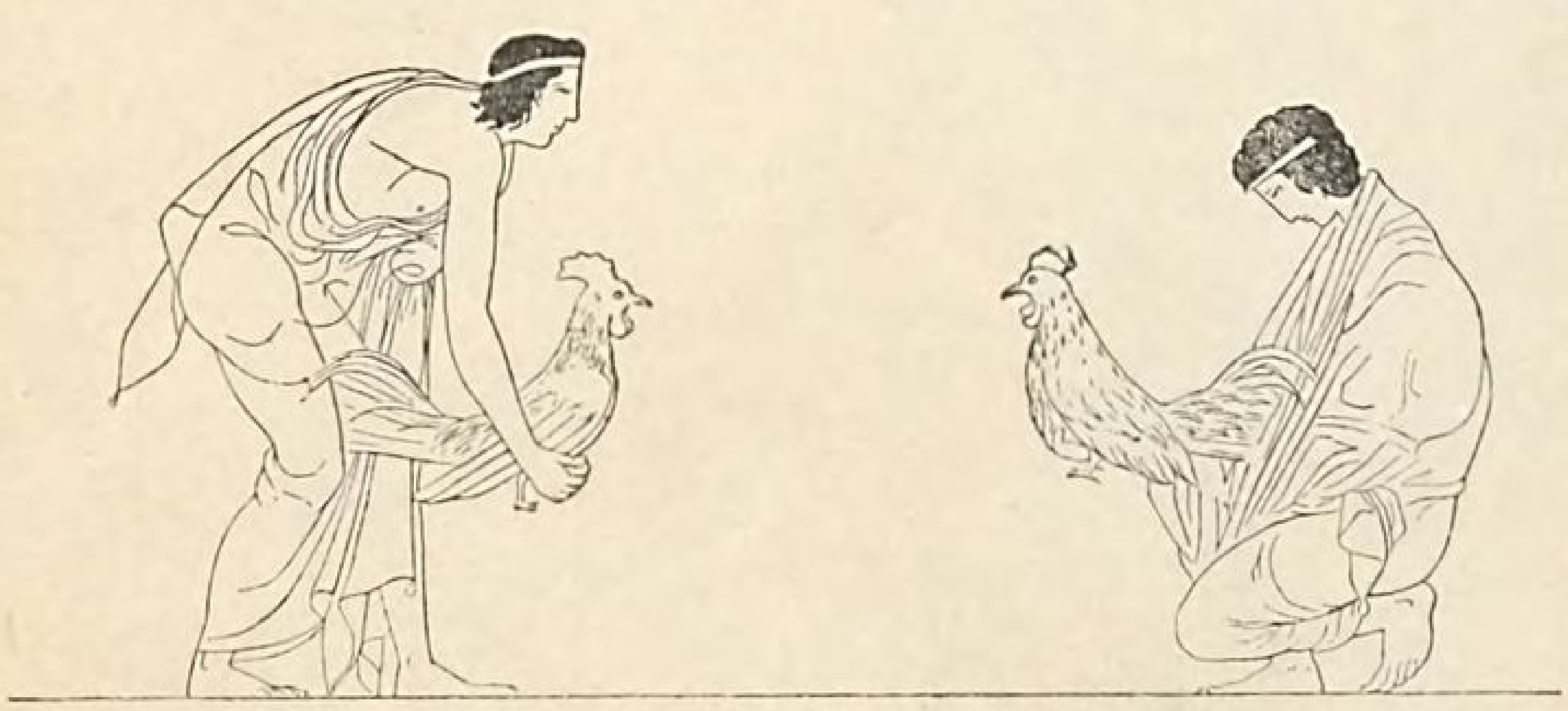
bildliche Charakteristik läfst sich indessen daraus nichts gewinnen. — In einer ganz absonderlichen Situation wird Hades erkannt von Jahn, Sächs. Ber. 1849 S. 67 in einer (das. Taf. V abgebildeten) etwa 70 cm hohen Marmorfigur: »Es ist ein Mann von kräftigem Körperbau dargestellt, der sich auf das linke Knie niedergelassen hat, während er das rechte Knie vorsetzt. Ein sehr weites Gewand hat er mit beiden Händen so gefafst, dafs sie von demselben verdeckt sind; er ist eben im Begriff, sich ganz in dasselbe einzuhüllen, indem er es von hinten her über den Kopf zieht, über welchen es sich bogenförmig wölbt. Von dem vorderen Teil des Körpers ist nur das rechte Bein von diesem Gewand bedeckt, alles übrige ist noch entblöfst. Der Kopf, mit starden von Herakles im Kampfe bei Pylos besiegten Hades (Böckh zu Pind. Olymp. 9, 31) in der Statue erkennt«. (Abgeb. Wieseler II, 864.) [Bm]

Hadrianus, P. Aelius, am 26. Januar 76 zu Rom geboren, jedoch gleich Traian aus Italica stammend. Seine Grofsmutter war eine Schwester von Traians Vater. Durch Traian erst unmittelbar vor dessen Tod adoptiert, regiert er von August 117 bis 10. Juli 138, wo er im 63. Lebensjahre stirbt. Brustbild des Kaisers in Harnisch und Sagum auf dem Silbermedaillon des Berliner Münzkabinetts, vor 127 geprägt, da der Titel *pater patriae* in der Umschrift fehlt (Abb. 691, Jul. Friedländer, Abhandl. der Berl. Akademie 1873 S. 77 N. 5). Bronzene Kolossalbüste im capitolinischen Museum (Abb. 692, nach Mongez 38

N. 2). Mit Hadrian beginnt in Rom die Sitte den Bart wachsen zu lassen (Cass. Dio. 68, 15: Ἀδριανὸς πρῶτος γενειᾶν κατέδειξεν cf. Capitolin. Hadr. 26), wahrscheinlich unter dem Einflufs, welchen damals griechische Philosophen gewinnen.

Sabina, etwa seit 853 (100) Hadrians Gemahlin, Enkelin der Marciana, der Schwester des Traian und Tochter der Matidia. Bronzemünze mit ihrem Brustbild, auf der Rückseite Vesta sitzend mit Scepter und Palladium (Abb. 693, Cohen II, 263 N. 70 pl. VII).

L. Aelius Verus, vor seiner Adoption durch Hadrian L. Aurelius (Cejonius Commodus) Verus genannt, am Ende des Jahres 136 zum Caesar erhoben, stirbt unmittelbar nach seiner Rückkehr aus dem von ihm verwalteten Pannonien am 1. Januar 138. Bronzemünze aus dem Jahr 137 mit dem Brustbild Hadrians auf der Vorderseite, und dem Kopf des L. Aelius auf der Kehrseite (Abb. 694, Annuaire de la société française de numismatique et d'archéologie III, 76 (1868) N. 101 pl. XI). [W]

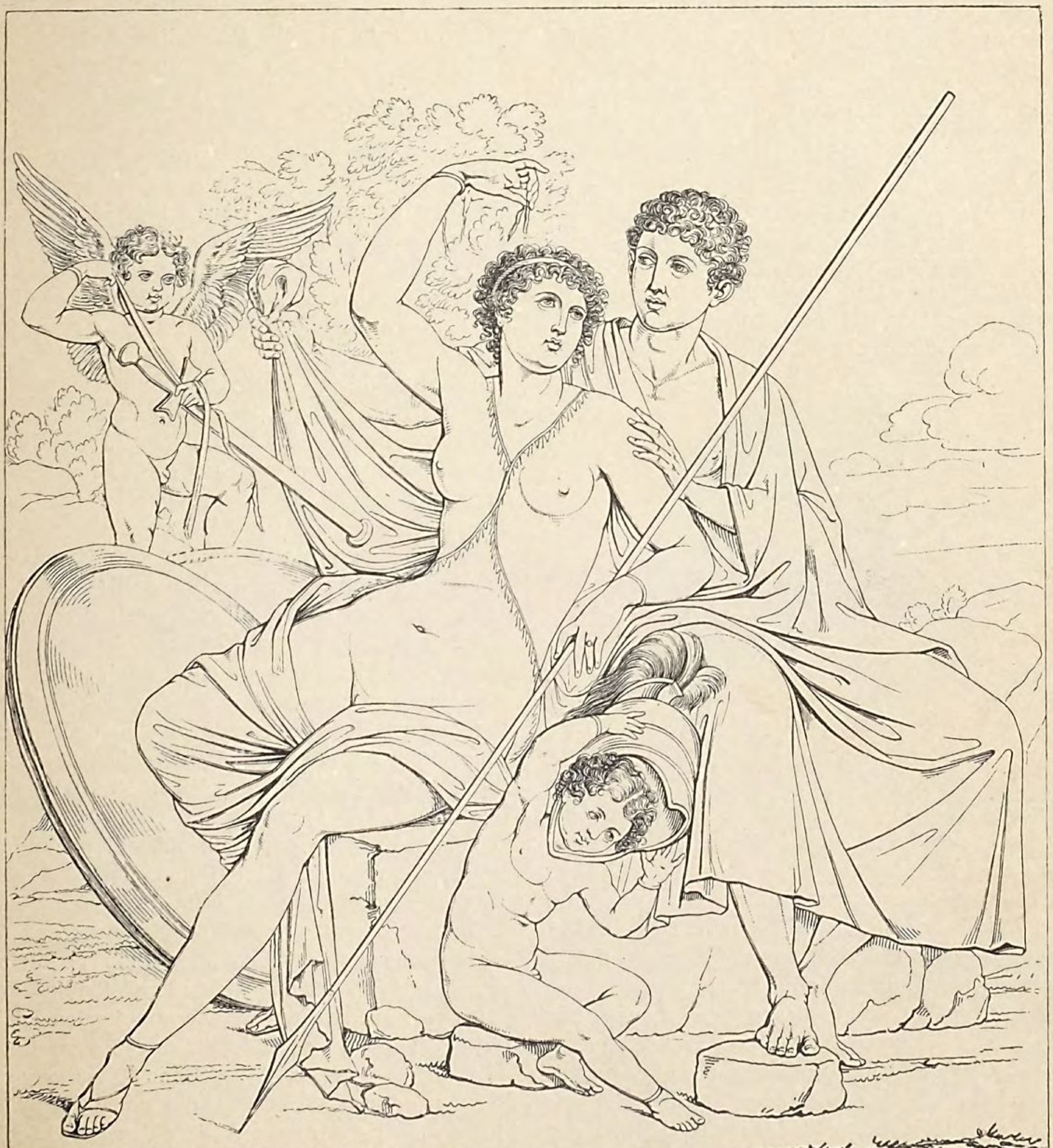


695 Kampfhähne.

Hahnenkämpfe. Dieses heute noch in manchen angeblich zivilisierten Ländern beliebte Vergnügen war bei den alten Griechen ein sehr verbreiteter Sport, für welchen man in Athen sogar die jedenfalls unhistorische Beschönigung sich ersonnen hatte, dafs Themistokles vor der Schlacht bei Salamis seine Mitbürger durch den Hinweis auf den Kampfesmut dieser mit der höchsten Erbitterung sich bekämpfenden Tiere angefeuert, und dafs man hierauf zur Erinnerung an die glorreichen Perserkämpfe öffentliche, im Dionysostheater stattfindende Hahnenkämpfe eingeführt habe (Ael. N. an. II, 28). Immerhin ist die Thatsache, dafs im Dionysostheater wirklich auch Hahnenkämpfe stattfanden, nicht zu bezweifeln; darauf deutet auch der Umstand, dafs am Thronsessel des Dionysospriesters daselbst Genien mit Hähnen dargestellt sind. Neben diesen öffentlichen Kämpfen waren derartige Aufführungen aber auch ein sehr beliebtes Privatvergnügen jüngerer und älterer Leute, und man hielt sich zu diesem Behufe die streitbaren Vögel, wie auch die nicht minder kampflustigen Wachteln, in Käfigen. Darstellungen von Hahnenkämpfen sind daher auf Denkmälern, auch aus der römischen Zeit, sehr häufig; man vgl. Abb. 695 (nach Mus. Gregor. II, 5, 1a). Um die Kämpfe blutiger zu machen, wurden die Hähne für diesen Zweck sogar mit Sporen bewaffnet. Ein eigentümlicher Gebrauch war es, dafs der Besitzer des besiegten Tieres dasselbe schnell aufnahm und ihm etwas ins Ohr schrie, angeblich damit das Tier nicht das Triumphgekrähe seines Besiegers höre und dadurch für künftige Kämpfe mutlos gemacht werde. [Bl]

Halsbänder (περιδέραια, *armillae*) gehören von den frühesten Zeiten an zum beliebten Schmuck der Frauen und in barbarischer Tracht auch der Männer. Dieselben kommen in sehr mannigfaltigen Formen vor. Der Homerische ὅρμος scheint ein nicht den Hals selbst umschliefsender, sondern vom Nacken auf die Brust herabfallender Schmuck gewesen zu sein (Helbig, Homer. Epos S. 182), wie man ihn häufig in etrurischen Darstellungen findet, hier meist in Verbindung mit der Bulla (vgl. z. B. S. 309 Abb. 324), und der auch vereinzelt an altgriechischen Bildwerken nachweisbar ist. Dagegen war das ἴσθμιον wahrscheinlich ein den Hals umschliefsender Reif oder Band, glich also jenen Halsbändern, die wir sowohl an Denkmälern häufig dargestellt, als auch in zahlreichen Originalen griechischer, etruskischer und römischer Technik noch erhalten sehen. Dieselben sind teils als feste Metallreife gebildet, glatt, geriefelt, strickartig gedreht oder mit figürlichem Schmuck versehen; teils sind sie als dünnere, biegsame Schnüre gestaltet oder in breiterer Form mit verschiedenartigen Anhängseln, Bommeln u. dergl. verziert (vgl. z. B. S. 508 Abb. 548). Eine dritte Art von Halsketten fiel in langen Enden vom Nacken über die Brust bis zum Unterleib herab; derartige wurden jedoch weniger über den Kleidern, als auf dünnstoffigen Untergewändern oder auf dem blofsen Leibe getragen und bildeten daher wesentlich einen Schmuck galanter Damen, bei denen ihr Gewerbe ein möglichst leichtes Kostüm mit sich brachte. Die pompejanischen Wandgemälde zeigen solche Ketten, die man sich wohl von feinem Golddraht hergestellt zu denken hat, sehr häufig, wobei die Künstler die frivole Mode ihrer Zeit auch auf die mythologische Frauenwelt übertragen und z. B. auch Aphrodite mit solchem Schmuck versehen, wie auf dem, Ares und Aphrodite im Liebesverkehr vorstellenden Gemälde (Abb. 696, nach Mus. Borb. III, 35). Auch in unteritalischen Vasengemälden sind solche Hals- und Busenketten nicht selten. — Zur Männertracht der Griechen und Römer gehört der Halsschmuck nicht; wohl aber finden wir ihn häufig bei den Etruskern, wie uns Wandgemälde, Sarkophage, Spiegelzeichnungen u. s. w. zeigen, zum Teil in breiten, schweren Formen; und dafs auch die grie-

chischer kunstgewerblicher Erzeugnisse sich bedienenden Skythen am Pontus solche trugen, lehren die Funde in der Krim, unter denen prachtvoll ausgeführte Halsketten von mannigfacher Art sehr oft auch in männlichen Gräbern vorkommen. Dafs bei den Kelten ein strickförmiger Goldreif um den Hals, die sog. *torques*, zur gewöhnlichen Tracht der Vornehmen gehörte, ist bekannt. In der römischen Tracht kamen Halsketten als ehrenvolle Auszeichnung bei den Soldaten vor. (Vgl. die Zusammenstellung bei Blümner, Kunstgewerbe im Altertum II, 197 ff.) [Bl]



696 Mars und Venus als Liebespaar. (Zu Seite 622.)

Hannibal. Von ihm gab es öffentliche Statuen an drei verschiedenen Stellen in Rom (Plin. XXXIV, 32: *adeo discrimen omne sublatum, ut Hannibalis etiam statuae tribus locis visantur in ea urbe, cuius intra muros solus hostium emisit hastam*). Dennoch läfst sich kein Bildnis von ihm sicher nachweisen. Visconti, Icon. gr. 55 erklärte dafür einen Bronzekopf in Neapel mit wirrem, oben auf dem Kopfe schwach gescheiteltem Haare, und dessen linkes Auge kleiner als das rechte sei. Ein Kopf des Scipio von gleichen Dimensionen sei zusammen mit diesem in Herculaneum gefunden. Später hat man auch zeitweilig einen Kopf aus pentelischem Marmor in der Münchener Glyptothek (N. 154) so benannt, der neben häfslichen und unregelmäfsigen Zügen ungleich gebildete Augen zeigt, indem das rechte kleiner als

das linke und verdreht und unbrauchbar erscheint. Diesen Umstand bezog man auf Hannibals Verlust des rechten Auges durch Erkältung in den Sümpfen von Etrurien im Frühjahr 217 (Liv. XXII, 2, 11; Corn. Nep. 4). [Bm]

Hanteln (ἁλτῆρες) gehören zu den gebräuchlichsten Geräten der griechischen Gymnastik, dienten aber allem Anschein nach seltener, als bei uns, zur Stärkung der Arm-, Nacken- und Brustmuskeln (obgleich auch derartige Übungen vorkommen), vielmehr wie der griechische Name besagt als Springgewichte, insofern man durch die Wucht der schweren Geräte, indem man die Arme mit denselben vor dem Sprung weit nach hinten und im Sprung selbst nach vorn warf, den Sprung selbst unterstützte. Die ältere Form war nach Paus. V, 27, 12 die eines länglichen Halbzirkels oder Kreisabschnittes, in welchem ein Griff ausgehöhlt ist; die gewöhnliche Form aber, welcher man auf den Denkmälern am häufigsten



697 Übung mit Hanteln.

begegnet, zeigt zwei durch eine gekrümmte Stange verbundene Kolben von rundlicher Form, welche entweder beide von gleicher Gröſse sind, oder von denen der eine, und zwar der, welcher beim Halten an den Daumen zu liegen kommt, schwerer und gröſser ist, als der andre. Solche hat z. B. der Mann in Abb. 697 (nach Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 29), welcher sich der Hanteln in halb kauernder Stellung zur Übung der Arme zu bedienen scheint; vgl. auch die unter »Fünfkampf« und unter »Gymnastik« abgebildeten Vasenbilder. Von etwas abweichender Form sind die, welche der Springer auf dem Berliner Diskus (Art. »Fünfkampf«) hält; sie gleichen der einen Hantel, welche auf der Vase im Art. »Gymnastik« der Turnlehrer in der Hand hält. Steinerne und bleierne Hanteln haben sich noch erhalten; vgl. Ἐφημ. ἀρχαιολ. Ser. III T. I (1883) p. 103 u. 189. Im allgemeinen ist zu vgl. Grasberger, Erzieh. u. Unterr. I, 303 ff. [Bl]

Harpyien sind Sturmgöttinnen, raffende Stoſswinde auf dem Meere, »durch deren plötzliche Gewalt (sagt Welcker sehr richtig) jeder, der sie in Griechenland zum erstenmal erfährt, sehr überrascht werden wird«. Sie raffen in der Odyssee die Töchter des Pandareos fort, und Penelope wie Helena wünschen so aus der Welt entrafft zu werden; die Personifikation ist sehr durchsichtig (vgl. Jahn, Archäol. Beitr. S. 101 ff.). Bei Hesiod, Theog. p. 265 ff. sind sie geflügelt und schnell wie der Wind. Höchst sinnreich ist ihre Verflechtung in die Fabel des Phineus (s. Art.), dem sie die Mahlzeiten rauben und besudeln, dann aber von den noch schneller stürmenden Boreaden, den Söhnen des Nordwindes, verjagt werden; vielleicht eine Andeutung der luftreinigenden Kraft des Nordwindes. Auf einem älteren Phineusbilde (s. Art.) erscheinen sie nun als ehrbare Frauengestalten in konventionell langer Bekleidung und ohne andre Charakteristik als durch vier groſse geschweifte Wappenflügel, wie wir sie auf assyrischen Bildwerken sehen. Daſs aber hierin schon eine Vermenschlichung und ein selbständiger Fortschritt der griechischen Kunst zu erblicken sei, lehrt die Betrachtung des S. 346 abgebildeten Harpyienmonumentes von Xanthos in Lykien, wo auf der Nord- und Südseite rechts und links diese Wesen als Todesgöttinnen die kleingebildeten Toten (es brauchen nicht Kinder zu sein) davontragen: der Oberleib einer Frau ist hier mit dem eirunden typisch gebildeten Unterleibe eines Vogels sehr geschickt verbunden, so daſs unter den Händen der Frau statt der Füſse die Vogelkrallen und neben den Schulterflügeln noch die Schwanzfedern des Vogels zum Vorschein kommen. Daſs wir es aber hier nicht mit einer vereinzelten Kunstvorstellung zu thun haben, beweist das wiederholte Vorkommen derselben Figur als Henkelzierrat an einem pränestinischen Toilettenkästchen etruskischer Technik (abgeb. Mon. Inst. VI, 64, 3; dazu Annal. 1862 S. 16). Wie abgeklärt und fast schön ist diese künstlerische Darstellung gegenüber der Schilderung bei Apollon. Rhod. II, 188 und Vergil. Aen. III, 216 ff.: *Virginei volucrum voltus, foedissima ventris proluvies uncaeque manus et pallida semper ora fame.* — Ein jüngeres Vasenbild (Mon. Inst. III, 49) zeigt, dem Geiste der Zeit entsprechend, vollständige Weiber mit zwei Schulterflügeln, aber im kurzen leichten Chiton, ähnlich den Erinyen der jüngern Epoche, mit welchen auch Aischylos Eum. 50 sie vergleicht. Die verzerrten Gesichtszüge der einen Harpyie beruhen vielleicht nur auf zufälliger Ungeschicklichkeit. [Bm]

Haus. I. Griechisches Haus. Die Rekonstruktion des griechischen Wohnhauses stöſst bei dem Mangel noch erhaltener Reste und bei der Unbestimmtheit oder Vieldeutigkeit der Angaben bei den Schriftstellern auf sehr beträchtliche Schwierigkeiten, an deren Lösung sich schon sehr viele versucht haben, ohne daſs ganz sichere Resultate erreicht worden wären. Wir verzichten hier auf eine Angabe dieser ziemlich weitschichtigen Litteratur

und begnügen uns mit dem Hinweis auf Beckers Behandlung im Charikles II, 105 (Göll) und das Schriftchen von Winckler, Die Wohnhäuser der Hellenen, Berlin 1868.

Zu unterscheiden haben wir zwischen dem Wohnhaus der heroischen oder Homerischen Zeit und dem späteren der historischen Zeit. Beim Homerischen Hause handelt es sich freilich wesentlich um den Königspalast oder das Herrenhaus, da die Wohnungen der Ärmeren beim Dichter kaum erwähnt, geschweige näher beschrieben werden; und unter den verschiedenen bei Homer erwähnten oder geschilderten Palästen ist es vornehmlich das Haus des Odysseus, von dessen Bauart und Einteilung wir Näheres erfahren. Mit diesem Bau haben zwar die Königshäuser des Priamos, Alkinoos, Menelaos etc. manches gemeinsam; allein immerhin gehörte die Behausung des Inselfürsten zu den bescheideneren Herrenhäusern, und man darf nicht bezweifeln, dafs auch in der heroischen Zeit bereits sowohl in der Gröfse als in der Anlage der Herrenhäuser starke Verschiedenheiten stattfanden, so dafs von einem Normalgrundrifs des Homerischen Hauses eben nur *cum grano salis* gesprochen werden kann.

Im allgemeinen ist das Homerische Herrenhaus, wie das die Kulturverhältnisse jener Zeit mit sich bringen, mehr einem mit Ökonomiegebäuden versehenen Landsitze eines reichen Gutsbesitzers, als der prunkvollen Behausung eines männerbeherrschenden Fürsten zu vergleichen. Dem entspricht es, dafs wir uns die Häuser als einzeln liegende Gehöfte, nicht in Strafsen aneinanderstofsend zu denken haben, und dafs dieselben in der Regel wohl ganz und gar mit einer Mauer oder sonst einer Einhegung (ἕρκος) umgeben waren. Diese Mauer umschlofs sowohl das eigentliche Wohngebäude, als den demselben sich vorlegenden Hof (αὐλή). Dieser unbedeckte, geräumige Hofraum diente allerlei landwirtschaftlichen und häuslichen Zwecken; an den ihn umgebenden Mauern waren vielfach bedeckte Hallen (αἴθουσαι) angebracht, und wo sich nicht an allen Seiten des Hofes solche befanden, werden sie doch wenigstens an der Frontseite des Hauses selbst selten gefehlt haben. War der Hof grofs genug, so befanden sich auch noch andere Baulichkeiten oder Anbauten innerhalb desselben; nicht blofs ein kuppelartig angelegter Bau (θόλος) zur Aufbewahrung von Wirtschaftsgegenständen und Vorräten, und weiterhin der vermutlich in keinem Hause fehlende Altar des Zeus ἑρκεῖος, sondern auch zum Bewohnen bestimmte Nebengebäude, wie z. B. im Herrenhause des Odysseus das Schlafgemach des Telemach als ein eignes Gebäude im Hofe des Palastes zu denken ist, und auch sonst vielleicht Schlafräume für Mitglieder der Familie oder für die Sklaven sich in diesen an den Hof angrenzenden Baulichkeiten befanden. — Im Erdgeschofs des eigentlichen Hauptgebäudes liegt der Männersaal (τὸ μέγαρον), welchen man über eine aus geglättetem Stein hergestellte Schwelle betritt. Wie den gröfsten Teil des Homerischen Hauses (der Palast des Priamos fällt dabei allerdings aufser Betracht) haben wir uns auch die Wände des Männersaales als Blockhausbau zu denken, da Steinbau wenigstens in der in der Odyssee geschilderten Kulturepoche seltener gewesen zu sein scheint; und wenn von schimmernden Wänden des Megaron die Rede ist, so wird das wohl nur auf die Glättung des Holzes oder den Belag mit glattgehobelten Brettern zu beziehen sein, nicht auf Bewurf oder bunte Tünche, für welche der Blockbau schon an sich nicht geeignet erscheint. Ein kostbarerer Schmuck der Wände, den wir zwar im Hause des Odysseus nicht finden, wohl aber in dem des Alkinoos, ist der Belag mit (vermutlich blankpolierten) Metallplatten; dafs der Dichter dabei nicht blofs frei erfunden, sondern an alten Brauch sich gehalten hat, bezeugen entsprechende Funde in Orchomenos und Mykenä (vgl. Helbig, Homer. Epos S. 324). Der Boden des Männersaales ist ein einfacher, festgestampfter Estrich; die aus Holzbalken gebildete Decke wird von gleichfalls hölzernen Säulen, deren häufig Erwähnung geschieht, getragen. In diesem meist beträchtlich grofsen Raume lag auch der Herd (ἐσχάρη), dessen Rauch das Holzwerk des Saales arg zu schwärzen pflegte. Zweifelhaft war bereits den alten Grammatikern die Bedeutung der Od. XIX, 37 (XX, 354) genannten μεσόδμαι, welche man bald als an den Wänden befindliche Hängeböden, bald als die von den Länge- und Querbalken der Decke gebildeten Vertiefungen (Kassetten), bald als die Querbalken selbst, die den die Decke tragenden δοκοί zur Stütze dienen, aufgefafst hat. Dafs die letztere Erklärung das Richtige trifft, lehrt eine Bauinschrift von der Skeuothek des Philon, in der diese Bauteile unter der offenbar identischen Benennung μεσόμναι vorkommen (vgl. Fabricius im Hermes XVII, 584). Unsicherer ist die Bedeutung der ὀρσοθύρη (Od. XXII, 126 ff.); wahrscheinlich war dies eine durch Stufen oder eine daran gelegte Leiter zu erreichende Thür, welche zu der sog. λαύρη führte. Letzteres ist nach ziemlich allgemeiner Annahme ein schmaler, zwischen der Wand des Palastes und der Umfassungsmauer sich hinziehender Gang, durch welchen man aus den hinter dem Megaron belegenen Räumlichkeiten nach dem Ausgange und auf den Hof gelangen konnte, ohne erst den Männersaal durchschreiten zu müssen. Von letzterem aus führte eine Thür zu der dahinter gelegenen Frauenwohnung (γυναικωνῖτις), Hier hielt sich vornehmlich die Hausfrau im Kreise der mit weiblichen Arbeiten beschäftigten Mägde auf; aufserdem mochten hier auch Schlafräume für das Gesinde sein. Im Hause des Odysseus liegt über diesem Teile des Gebäudes,

vielleicht aber auch oberhalb des Männersaales sich erstreckend, noch ein zweites Stockwerk (ὑπερῷον), in welches sich die Frau vom Hause aus dem geräuschvollen Treiben des Erdgeschosses zurückzuziehen pflegt; hier ist auch während der Abwesenheit des Gemahls das Schlafgemach der Penelope. An diese Haupträume schliefsen sich dann noch verschiedene Annexe an, wie im Hause des Odysseus die Waffenkammer, der Raum für Kleinodien und kostbare Gewänder, die Vorratskammer mit Öl und Wein u. dergl. m. Wo sich für gewöhnlich das Schlafgemach des Hausherrn und seiner Gemahlin (der θάλαμος) befunden habe, läfst sich nicht mit Sicherheit angeben, da das des Odysseus offenbar ungewöhnlich in der Anlage ist; es liegt nämlich hinter dem Palast, vielleicht abgesondert, um den Stamm eines abgehauenen Ölbaumes, welcher dem Ehebett als Stütze diente, herum aus Steinen erbaut.

Dafs wir uns die Bauart und Ausstattung des Homerischen Hauses sehr einfach vorstellen müssen, ward oben schon angedeutet. Mit Recht weist aber Helbig auch darauf hin, dafs es darin mit der Reinlichkeit nicht zum Besten bestellt war. »Auf dem Boden des Megaron, in dem die Freier der Penelope, die Blüte der achäischen Jugend, schmausten und zechten, lagen allerlei Reste der kurz vorher geschlachteten Tiere, wie Kuhfüfse und Rinderfelle, herum. Zudem wurde in diesem Saale mehrfach des Tages gebraten und geschmort und war für den Abzug des Rauches nur notdürftig gesorgt. Doch störte dies die damaligen Griechen keineswegs in ihrem Behagen. Vielmehr bereitete ihnen der Duft des Fettdampfes ein besonderes Vergnügen, derartig, dafs die Intensität dieses Geruches in dem Epos geradezu als der Vorzug eines wohlbestellten Hauses hervorgehoben wird. Aufserdem war vor dem Hause des Odysseus ein Misthaufen aufgetürmt, der dem mit Ungeziefer bedeckten Hund Argos als Ruheplatz diente, und ebenso befand sich im Hofe des Priamos ein Misthaufen. Ziehen wir alle diese Umstände in Betracht, so ergibt sich für das Homerische Königshaus eine Atmosphäre, die feinere Geruchsnerven gewifs in höchst widerwärtiger Weise berührt haben würde« (Helbig, Homer. Epos S. 86 f.). Über das Homerische Haus ist sonst vornehmlich zu vergleichen Rumpf, De aedibus Homericis, Giefsen 1844 und 1857; Joh. Protodikos, περὶ τῆς καθ' Ὅμηρον οἰκίας, Leipzig 1877, und Buchholz, Homer. Realien II, 2, 86 ff.

Das griechische Wohnhaus der historischen Zeit liegt von dem der heroischen Zeit durch ein halbes Jahrtausend getrennt, und wir sind ganz und gar aufser stande zu beurteilen, wie sich in dieser Zeit allmählich die Umgestaltung zum einfachen Bürgerhaus vollzogen hat. Denn die gänzlich veränderten politischen Verhältnisse, auf die wir nun fast überall in Hellas stofsen, der Übergang von der Tyrannis zur Oligarchie und Demokratie, bringen es mit sich dafs wir in der historischen, durch Dichter und Prosaiker des 6. bis 4. Jahrh. v. Chr. uns bekannten Zeit es nicht mehr mit dem Herrenhaus, sondern nur mit dem schlichten Privathause des Bürgers zu thun haben. Der republikanische Sinn des griechischen Bürgers hatte zur Folge, dafs selbst die ersten Männer des Staates in dieser Hinsicht keinen gröfseren Prunk trieben, als der gewöhnliche Privatmann. Erst im 4. Jahrh. v. Chr. fing auch auf diesem Gebiete der Luxus an, sich mehr geltend zu machen. — Das Material des griechischen Wohnhauses ist in der Regel Bruchstein für den Unterbau, Luftziegel oder gar blofses Riegelwerk für die Mauern, gebrannte Ziegel für das Dach. Backsteine scheinen für die Hausmauern in jener Zeit noch gar nicht zur Verwendung gekommen zu sein; die Ausbildung des Backsteinbaus, der allerdings schon in der makedonischen Periode in Europa auftritt, gehört erst dem römischen Zeitalter an.

Den Grundrifs des griechischen Wohnhauses zu entwerfen hat seine besonderen Schwierigkeiten, welche dadurch nicht vermindert werden, dafs wir bei Vitruv VI, 7 (10) eine Beschreibung desselben erhalten haben. Denn Vitruv schildert nicht das gewöhnliche Bürgerhaus der klassischen Zeit, sondern ein umfangreiches Haus der alexandrinischen Epoche; seine Angaben sind daher keineswegs geeignet, uns eine klare Vorstellung vom einfachen Bürgerhaus des 5. oder 4. Jahrh. v. Chr. zu geben. Wir verzichten daher auch darauf, eine der vielen darnach versuchten Rekonstruktionen des griechischen Wohnhauses hier abbilden zu lassen, und begnügen uns mit einer kurzen Angabe derjenigen Thatsachen, welche man als möglichst sicher zu betrachten berechtigt ist. — Allem Anschein nach hatte auch das spätere Wohnhaus nach verschiedenen Seiten hin Ähnlichkeit mit der Anlage des Homerischen Hauses. Gleich diesem hatte es, wohl in der Regel, eine für die Männer und eine für die Frauenwelt bestimmte Abteilung, nur dafs die Verteilung derselben meist eine andre gewesen sein wird, als in der heroischen Zeit; und zweitens bildet auch im späteren Hause die αὐλή einen wichtigen Bestandteil der Hausanlage, nur dafs dieselbe selbstverständlich viel kleiner ist und weniger den Charakter eines grofsen, wirtschaftlichen Zwecken dienenden Gehöftes, als vielmehr den eines im Mittelpunkt der ganzen Hausanlage belegenen, zugleich zum Wohnen und zum Aufenthalt bei schönem Wetter bestimmten Raumes trägt. Nach der Strafse zu gingen im Untergeschofs der Häuser wahrscheinlich keine Fenster hinaus, sondern hier öffnete sich nur die Hausthür, welche entweder direkt in der Flucht des Hauses lag oder etwas zurück, so dafs noch ein Raum vor

der Thür (πρόθυρον) entstand. Mit letzterem Ausdruck mag bisweilen auch ein vor der Hausthür befindlicher Vorbau gemeint sein, wie es auch vorkam, dafs das Haus von der Strafse noch durch besondere Vorgitter (προφράγματα) abgeschlossen war. Dagegen hat man unter θυρωρεῖον vermutlich einen Gang zu verstehen, welcher von der das Haus nach der Strafse zu abschliefsenden Thür bis nach dem innern Hofe führte und zu dessen Seiten man sich die Wohnung des thürhütenden Sklaven, vielleicht auch noch andre, nicht von der Herrschaft selbst bewohnte Räume zu denken hat, falls nicht dies θυρωρεῖον, ähnlich wie bei vielen pompejanischen Häusern, ein blofser Gang mit thürlosen Wänden zu beiden Seiten war, da die Thüren zu den Zimmern, welche hier belegen waren, sich nach dem innern Hofe zu öffnen mochten. Aus diesem Gange kam man entweder direkt oder durch eine zweite Thür in die säulenumgebene αὐλή oder περιστύλιον, um welches herum die Wohn- und Schlafräume



698 Fenster.

lagen und in dem sich auch, wie im Homerischen Hause, der Altar des Zeus ἑρκεῖος befand; hier pflegte auch die Familie, namentlich die Kinder des Hauses, arbeitende Sklaven u. s. w. sich aufzuhalten. In welcher Weise die Trennung der ἀνδρωνῖτις und γυναικωνῖτις durchgeführt war, läfst sich nicht mit Bestimmtheit sagen, war auch jedenfalls nicht überall gleich. Bei kleineren Häusern lagen die Gemächer für die Hausfrau nebst den Arbeitsräumen vermutlich an der hinteren Seite der αὐλή; bei umfangreicheren Anlagen, welche es erlaubten, noch ein zweites Peristyl anzulegen, umgaben die Frauengemächer diesen zweiten Hofraum. Anderseits kam es auch vor, dafs die Frauengemächer nicht im Erdgeschofs lagen, sondern sich im Oberstock befanden; und gerade dies mag sehr häufig gewesen sein, wenigstens wenn man in Betracht zieht, dafs wir auf den Vasenbildern so häufig Frauen zu den im ersten Stock belegenen Fenstern herausschauen sehen. Diese Fenster waren, wie Abb. 698 (nach Millingen, Vases grecs pl. 30) und andre ähnliche Beispiele zeigen, in der Regel entweder quadratisch oder mehr breit als hoch angelegt und durch Gitter oder Läden verschlossen. — Auch über die Verteilung der einzelnen Räumlichkeiten als Schlafzimmer, Speisezimmer, Arbeitsräume, Vorratskammern, Fremdenzimmer u. dgl. läfst sich gar nichts Näheres feststellen; ebensowenig über die Lage der Küche. Die Abtritte, wo solche vorhanden waren, scheinen nicht in Verbindung mit der Hausanlage gestanden zu haben, sondern aufserhalb derselben angebracht gewesen zu sein; doch ist auch hier, trotz zahlreicher Erwähnungen bei den Komikern, durchaus keine Klarheit über Ort und Anlage zu erreichen.

Auch über die äufsere wie innere Ausstattung des griechischen Wohnhauses sind wir nur unvollkommen unterrichtet. Bei Tempelbauten ist bekanntlich ein buntbemalter Stuckbewurf schon früh nachweisbar; ob man aber damals den Privathäusern den gleichen Schmuck verlieh, ist zweifelhaft. Auf jeden Fall läfst uns das dem Solon zugeschriebene Verbot, die Grabdenkmäler zu übertünchen, erkennen, dafs man in jener Zeit noch jede Verkleidung des ursprünglichen Materials als Luxus betrachtete. Diese rigoristische Anschauung findet sich auch später noch öfters vertreten; doch war da ein Stuckbewurf der Aufsenwände (κονίαμα), vermutlich mit Anwendung von Farbe, ganz gewöhnlich, wenn auch an eigentliche Fassadenmalerei nicht zu denken ist, vielmehr nur hervorragende Bauteile, wie die πρόθυρα u. dergl., durch Farbe ausgezeichnet wurden (vgl. Cratin. b. Poll. VII, 122: παραστάδας καὶ πρόθυρα βούλει ποικίλα, und was Dicaearch. p. 142 von Tanagra berichtet). Auch brachte man häufig Inschriften über der Hausthür an, wie z. B. die aus Schriftstellern sowohl (Diog. Laert. VI, 2, 39 u. 50), als auch aus Funden uns bekannte:

ὁ τοῦ Διὸς παῖς καλλίνικος Ἡρακλῆς
ἐνθάδε κατοικεῖ, μηδὲν εἰσίτω κακόν.

(Vgl. Dilthey, Ind. Schol. Gotting. 1878/79 p. 2 ff.)

Wie das Äufsere, so war auch das Innere des Wohnhauses in der klassischen Zeit sehr einfach ausgestattet. Am schlichtesten scheint hierin das allen Künsten abholde Sparta gewesen zu sein; unter den lykurgischen Gesetzen fand sich die Verordnung, dafs bei Herstellung der Thüren nur die Säge, bei den hölzernen Decken nur die Axt zur Verwendung kommen dürfe (Plut. Lycurg 13); jede kunstvollere Glättung oder Schnitzung des Holzes sollte durch dies Verbot des Hobels und des Hohlmeifsels unmöglich gemacht werden. Doch auch an andern Orten Griechenlands müssen wir uns das Innere der Privathäuser im 6. und 5. Jahrhundert noch recht bescheiden vorstellen. Lange Zeit begnügte man sich für die Wände mit gewöhnlicher Tünche oder Kalkbewurf; auch diese mochte oft genug noch fehlen. Einige schlichte Ornamente und einfache Verzierungen wird man vermutlich auf dem Bewurfe angebracht haben, obgleich wir darüber mit Sicherheit nichts sagen können; aber gröfsere Wand-

malereien werden wohl erst seit dem Ende des 5. Jahrhunderts mehr und mehr üblich. Das erste uns bekannte Beispiel davon ist das durch den Bühnenmaler Agatharchos ausgemalte Haus des Alkibiades (Andoc. or. IV, 17): da die dies erwähnenden Schriftsteller nur das gewaltsame Benehmen des Alkibiades, nicht seine Prunksucht tadeln, mufs derartige Verzierung der Zimmerwände damals schon ziemlich allgemein gewesen sein, ohne dafs wir freilich im stande wären, die Beschaffenheit dieser Wanddekorationen heut näher zu bestimmen. Vielleicht war es eine Art von Prospektenmalerei. Wie allgemein in der hellenistischen Periode der Brauch, die Wohnräume ausmalen zu lassen, geworden sein mufs, lehrt der Witz des Chrysipp (bei Plut. de repugn. Stoic. 21 p. 1044 D): ἐγγὺς ἐσμὲν τοῦ καὶ τοὺς κοπρῶνας ζωγραφεῖν.

Für die Decken blieb anscheinend Holzverzierung vornehmlich durch Kassetten (φατνώματα) lange Zeit der beliebteste Schmuck. Bemalung der Decken brachte der eukaustische Maler Pausias (unter Alexander d. Gr.) auf; Plin. XXXV, 124: *lacunaria primus pingere instituit, nec camaras ante eum taliter adornari mos fuit* (vgl. Helbig, Campan. Wandmalerei S. 132 ff.). Der Fufsboden war, soweit wir das noch beurteilen können, in der Regel Estrich, allenfalls durch bunte Steinchen in einfachen Mustern verziert. Mosaiken sind offenbar erst nach der Zeit Alexander d. Gr. auch für Privathäuser üblich geworden (vgl. Art. »Mosaik«). Über die Heizung s. Artikel. [Bl]

II. Römisches Haus s. Art. »Pompeji«.

Hebe. Ἥβη, das Kind des Zeus und der Hera, die Mundschenkin und Dienerin der Götter im Olymp, ist wahrscheinlich die älteste offen bewufste Personifikation in der Dichtermythe, der Begriff der ewigen Jugend, welche bei den Griechen dem Gute der Unsterblichkeit zunächst kommt (ἀγήραος ἀθάνατός τε oft bei Homer). Sie genofs besondere Verehrung in Phlius und Sikyon unter dem Namen Δία Strab. p. 382; Paus. 2, 13, 3. Sie steht zur Seite der Hera, wie Kora der Demeter; im Götterstaat übt sie die Pflichten der jüngsten Tochter des Hauses, genau so wie die Töchter der achäischen Könige und Heroen; sie badet den Ares Ε 905, wie Nestors Tochter den Telemachos γ 464; sie kredenzt namentlich den Wein, wie in heroischer Zeit, und wie es später beim dorischen Stamme Nationalsitte blieb (Müller, Dorier II, 265), während die üppigeren Ionier den Schenkknaben sich zuwandten. Die Einführung des Ganymedes in den Olymp und die Aufnahme des Herakles unter die Götter setzen der mythologischen Entwickelung der Hebe dann ein Ziel; ein Stellvertreter des Amtes kommt und gleichzeitig wird sie als schönster Lohn dem unermüdeten Sieger in allen Wettkämpfen zu teil; ein Gedanke, welcher ganz den Anschauungen dorischer Aristokraten entspricht (zuerst Hom. λ 603; Hes. Th. 950; Hymn. Hom. 15, 8).

Als berühmteste Kunstdarstellungen der Hebe werden genannt die Statue des Naukydes von Gold und Elfenbein neben der polykletischen Hera in dem Tempel der letzteren zu Argos (Paus. 2, 17, 5) und die des Praxiteles im Heratempel zu Mantinea (Paus. 8, 9, 1). In scharfer Umschau unter den vorhandenen Denkmälern hat Kekulé in seiner Abhandlung: Hebe (Leipzig 1867) entwickelt, dafs der Typus des Herakindes dem Bilde der Mutter entsprechen müsse, und nachgewiesen, dafs ein Marmorköpfchen in Privatbesitz, welches wir nach seiner Taf. I in Vorderansicht wiedergeben (Abb. 699), das von Polyklet geschaffene Idealbild der Hera (s. Art. »Polykleitos«) in der notwendigen Altersverjüngung wiederholt: die grofsen nach aufsen stark geschlitzten Augen mit breiten Lidern, den klaren gradaus gerichteten Blick, das vorn abgeplattete Kinn, die breite, ruhige Stirn, die Form des Mundes und den Fall des wellenförmig gebildeten Haares, endlich die Wölbung des Kopfes und die Stephane. Als ganz junges Mädchen hat die Göttin den Hinterkopf in eine Haube (κεκρύφαλος) gehüllt. — Als Mundschenkin erscheint Hebe auf zahlreichen Vasenbildern im ärmellosen dorischen Chiton; sie trägt die Kanne in der Hand, hoch erhoben, wenn sie dem Zeus den Nektar, den Trank der ewigen Jugend, kredenzt. — Bei den Römern wird mit ihr identifiziert Iuventas, deren Tempel schon bei Erbauung des Capitols vorhanden war (Liv. V, 54, 7); sie erscheint auf Münzen M. Aurels ganz bekleidet, mit der Rechten Weihrauch streuend, in der Linken die Schale.

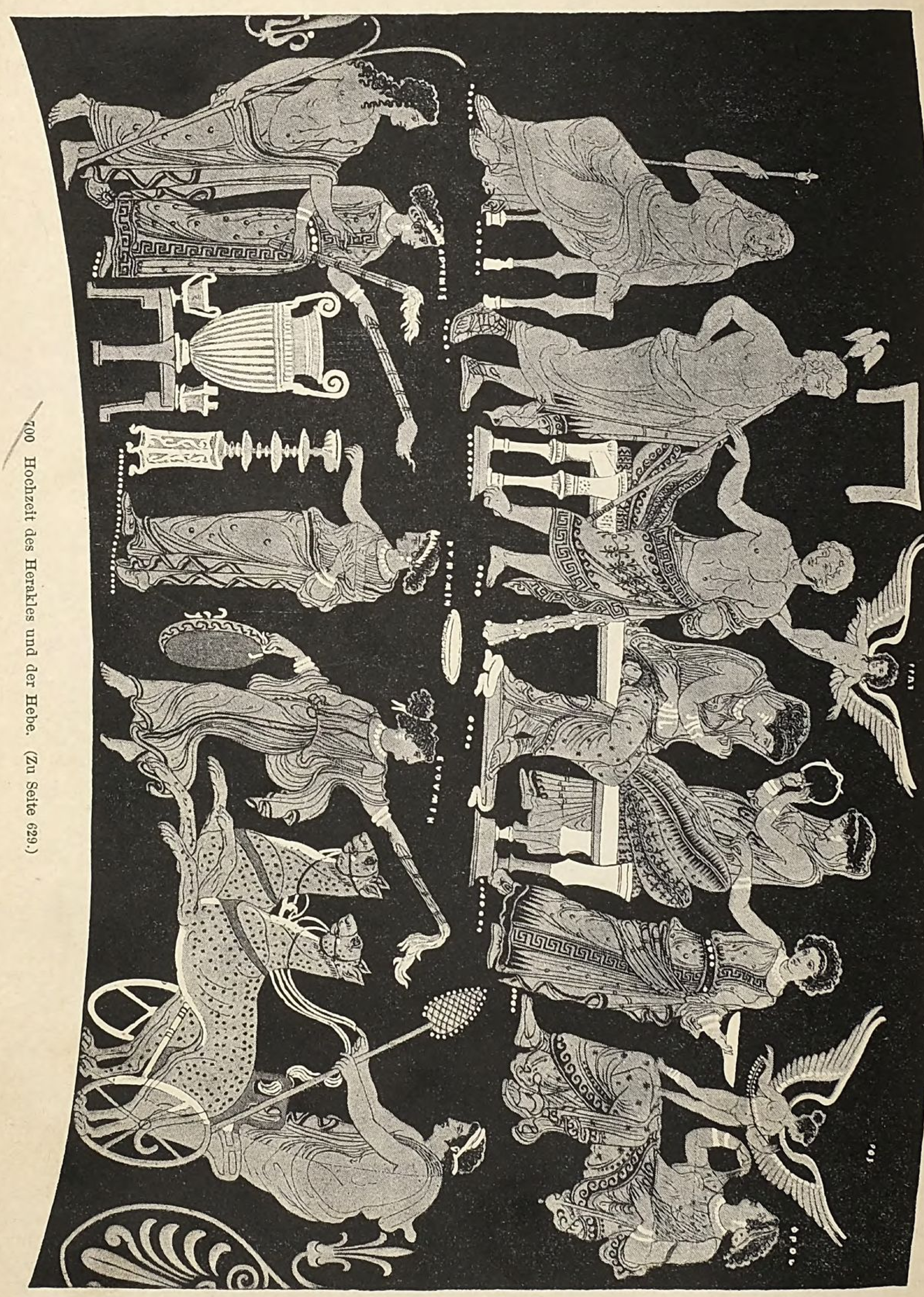
Auf einer neu gefundenen Trinkschale des Oltos (abgeb. Mon. Inst. X, 23) sitzt Hebe in der Götterversammlung neben Hermes in Kleidung und Kopfputz eines jungen Mädchens, Blume und Granatapfel in den Händen. Andre Vasen bei Kekulé a. a. O. Eine schöne Gruppe bildet sie mit ihrer Mutter auf einem Vasenbilde aus Kertsch (abgeb. Art. »Parisurteil«); auch auf ähnlichen ist sie ihr kindlich nahe.

Die Hochzeit des Herakles mit Hebe, bis in die späteste Zeit ein Lieblingsgegenstand der Poesie (vgl. Sappho Fig. 53; Pind. Ol. 7, 1; Eur. Heracl. 915; Ov. Met. IX, 396), war im Heraion bei Argos an einem Altar in Silberrelief gearbeitet (Paus. II, 17, 6); Altäre beider Gatten standen neben einander im athenischen Kynosarges (Paus. I, 19, 3). Erhalten findet sich die Darstellung auf Kunstwerken mehrfach, insbesondere auf Vasenbildern, und zwar als erste Begegnung oder als Hochzeitszug oder als Schmückung der Braut. Unter den von Kekulé aufgeführten Bildern stellt den prägnantesten Moment dar und zeichnet sich zugleich durch den Reichtum der Komposition aus eine grofse apulische Amphora mit Volutenhenkeln in Berlin, deren Haupt-

seite wir nach Gerhard, Apul. Vasenb. Taf. XV wiedergeben (Abb. 700). »In der oberen Reihe bildet den Mittelpunkt das Brautpaar selbst. Auf zierlich gearbeitetem, langem Ruhebette sitzt Hebe, in schönem Gewande und reichem Schmuck. Neben ihr steht Herakles; und auch der vielgeprüfte Held hat an diesem seinem Ehrentage einen gestickten Mantel umgeschlagen; er stützt sich auf die Keule, die Genossin seiner Thaten und seines Ruhmes, die ihn auch im Olymp nicht verläfst. Über den Köpfen von Herakles und Hebe flattert Eros (ΕΡΩΣ) und hat beide Arme ausgebreitet, wie um das Paar zu vereinigen. Herakles hat sich zur Seite gekehrt in ernstem Gespräch mit Zeus und Hera, denen bei dieser Feier die erste Stelle zukommt. (Diese beiden Figuren sind ergänzt, die des Zeus mit Benutzung erhaltener Spuren; aber sie sind mit Recht an dieser Stelle vorausgesetzt.) Auch die Braut, in deren Haltung Bescheidenheit sich auf das anmutigste ausspricht — sie ist als die Hauptperson des Bildes die am sorgfältigsten ausgeführte Figur —, hat sich vom Bräutigam weg zur Seite gekehrt, wo drei Göttinnen der Liebe für sie thätig sind. Eine schön geschmückte verschleierte Frau, Charis, die Liebeshuld (vgl. Plut. erot. 5: χάρις γὰρ οὖν ἡ τοῦ θήλεος ὕπειξις τῷ ἄρρενι κέκληται πρὸς τῶν παλαιῶν), will ihr eben einen metallenen Reif auf die Stirne drücken. Ihre Genossin Peitho, die allmächtige Göttin des überredenden Worts, breitet mit der einen Hand ein gesticktes Tuch über die Polster des Lagers, während sie in der Linken eine Schale erhebt. Dann folgt Aphrodite (ΦΡΟΔ), sitzend. Auf ihrem Schofs steht Himeros (ΡΟΣ), die Liebessehnsucht; er hält einen Blätterzweig in den Händen und ist im



699 Hebe. (Zu Seite 628.)



700 Hochzeit des Herakles und der Hebe. (Zu Seite 629.)

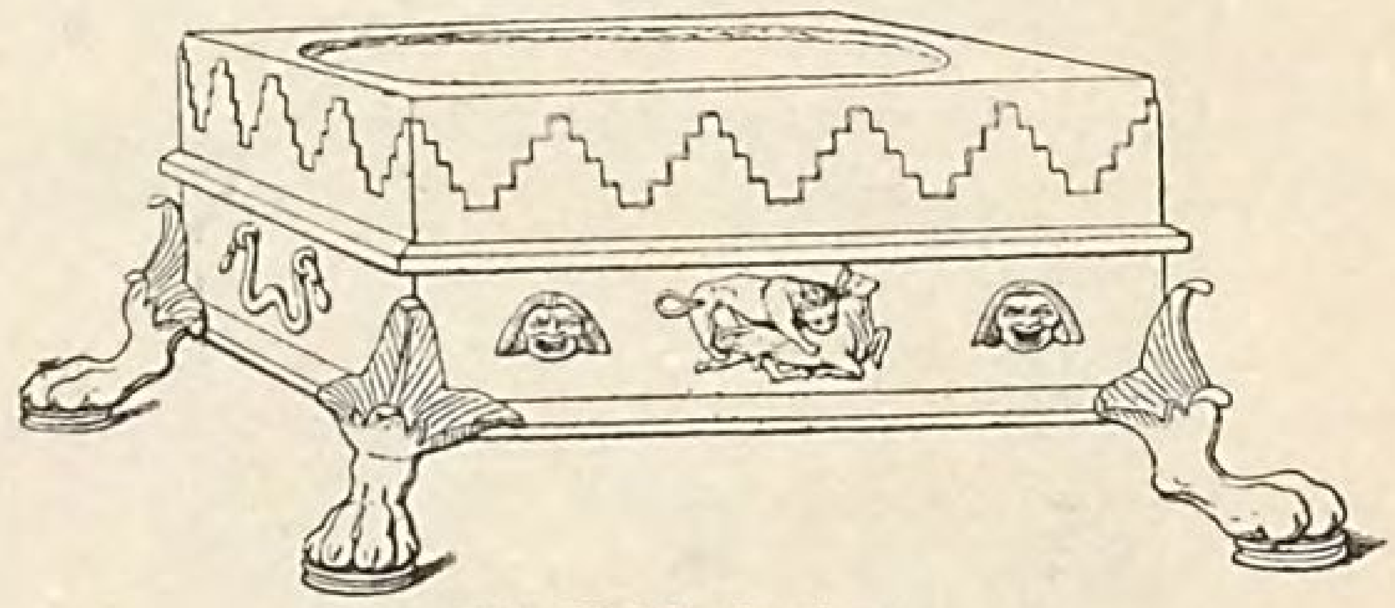
Gespräche mit seiner Mutter wie um sie zu fragen, ob auch er zur Braut hinflattern solle, sie zu schmücken und ihr Herz zu erregen. — Bei einem Freudenfeste darf Dionysos nicht fehlen. Auf dem unteren Streifen des Bildes sehen wir den jugendlichen Gott, wie er seine Biga von sprengenden Panthern zügelnd, den Thyrsos in der Hand, triumphierend heranfährt. Ihm voraus eilt die Freude, Euthymia (ΕΥΘΥΜΙΗ), mit Tamburella und geschwungener Fackel in den Händen. Auf die Freuden des Mahles deutet auch die auf einem Untersatze zwischen Kantharen aufgestellte Amphora. Aber nicht ein bacchisches Gelage soll beginnen, sondern eine ernstere Feier. Darum legt Eunomia (ΕΥΝΟΜΙΗ), die gute Sitte, aus einer Schale Weihrauchkörner in das vor ihr stehende Thymiaterion, und ihr gesellt sind die ernsten Hochzeitsgötter Apollon mit dem Lorbeerstab und seine Schwester Artemis (ΑΡΤΕΜΙΣ). Sie hält in jeder Hand eine Fackel und nähert die eine dem Thymiaterion, um den Weihrauch zu entzünden« (Kekulé S. 35).

Auf einer ähnlich grofsen und schönen Vase (Gerhard, Apul. Vasenb. 14) empfiehlt die thronende Mutter Hera selbst durch Handbewegung der hinter ihr stehenden Hebe den herantretenden Herakles. Dafs solche Bilder sich vorzüglich zu Hochzeitsgeschenken eigneten, ist nicht zweifelhaft, bei einer Mitgift ins Grab aber wird symbolischer Bezug auf die zu erwartenden Freuden seligen Daseins im Jenseits schwerlich abzuweisen sein. Mehrere etruskische Spiegel und eine Truhe (sog. *cista*), welche auf ihre Weise das Thema variieren und mit bacchischen Bestandteilen mischen, zeigen dessen Beliebtheit.

Von Marmorwerken bezieht man hierher u. a. jetzt wohl ziemlich allgemein das sog. korinthische Puteal, ein archaisches Relief einer runden Brunneneinfassung, wo aber die Köpfe der zehn Figuren fast alle sehr zerstört sind (abgeb. Wieseler I, 42). Herakles, geführt von Athena und gefolgt von Alkmene, zieht von rechts nach links; ihnen entgegen die Hochzeitsgötter Apollon mit der Leier und Artemis mit Bogen und Hirschkuh, dann Hera als Brautmutter, Hermes als Herold, endlich Hebe mit einer Granatblüte in der Hand, geführt von Aphrodite und Peitho, welche allerdings nicht deutlich charakterisiert sind.

Auf andern Reliefs aus Marmor und Thon kredenzt Hebe dem Zeus oder dem Herakles. Auf vielen geschnittenen Steinen liebkost sie den Adler des Zeus oder bietet ihm die Schale mit dem Tranke dar. [Bm]

Heizung. Von Heizung der Wohnräume war im griechischen Hause keine Rede; betreffs des römischen Hauses vgl. man die Art. »Pompeji« und »Thermen«. Als Ersatz dienten häufig, wie heute noch im Süden, Kohlenbecken oder transportable Herde, wie man deren auch zum Wärmen der Speisen und Getränke brauchte. Dergleichen haben sich in Pompeji und sonst vielfach gefunden, oft sehr zierlich in Bronze gearbeitet, wie der hier Abb. 701, nach Mus. Borb. II, 46 mitgeteilte, welcher auf vier Löwenklauen ruht, mit getriebenen Masken und Tiergruppen verziert ist und an zwei Henkeln aufgehoben werden kann. Bemerkenswert ist, dafs

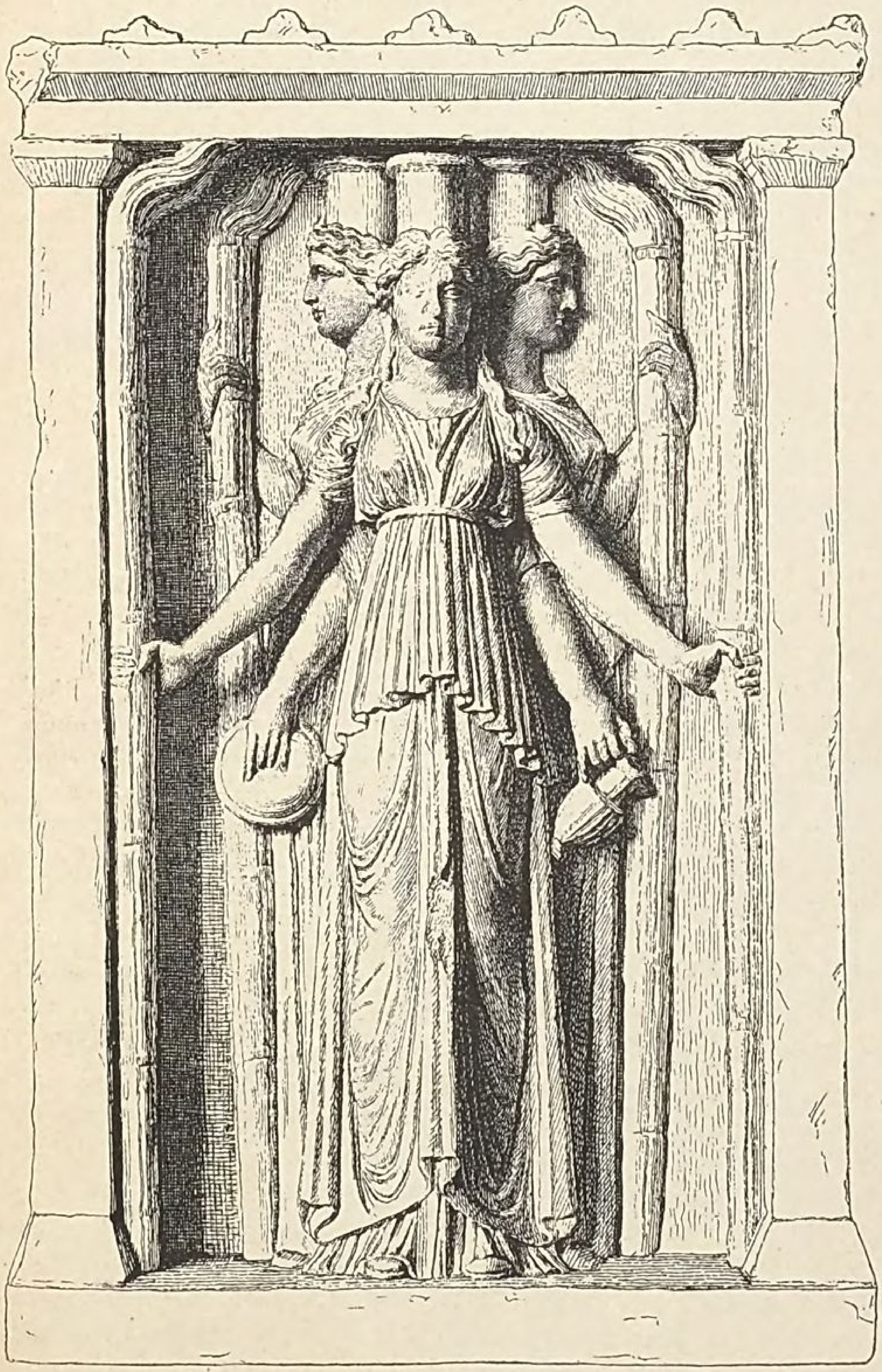


701 Kohlenbecken.

das Ornament der Zinnenbekrönung, welches wir an diesem Wärmeherd sehen, gerade an solchen Kohlenbecken sehr gewöhnlich ist. [Bl]

Hekate. Das düstere, unheimliche Wesen dieser thrakischen Mondgöttin, dem Namen nach der Fernleuchtenden, ist trotz der Lobpreisung bei Hesiod, Theog. 411—452 während der klassischen Zeit des Griechentums nie von der Tageshelle der Poesie und Kunst verklärt worden, und obgleich schon im peloponnesischen Kriege jeder athenische Bürger ein Hekataion vor seiner Hausthür hatte (Arist. Vesp. 804 ff.), überall nur in den niederen Regionen einflufsreich geblieben. Der angeführte hesiodische Hymnus und die Erwähnung im Homerischen Hymnus (Cer. 24. 52. 440), wo sie Demeters Vorläuferin und Dienerin heifst, zeugen für die Verehrung, welche sie im niederen Volke genofs. Die Vasenmalerei, welcher auch späte Sarkophage folgten, schliefst sich an die älteste Vorstellung durch Bildung einer artemisähnlichen, entweder einfach langbekleideten oder auch hochgeschürzten Figur mit einer oder zwei Fackeln, welche der Demeter und Kora, namentlich in Scenen mit Triptolemos, beigegeben wird; sie ist also eine segenbringende Göttin der Fruchtbarkeit. Von Thrakien und der Insel Samothrake, wo man der Göttin in der zerynthischen Höhle Hunde schlachtete, soll ihr Dienst nebst orphischer Weihe nach Aigina gelangt sein, dessen Hekatekultus besonders hervorgehoben wird. Ihr dortiges Standbild aus Holz war Myrons Werk und hatte nach ausdrücklicher Angabe nur ein einziges Antlitz und einen Körper (Paus. II, 30, 2). Überhaupt wurde Hekate durch alle Zeiten griechischer Kunst auch ferner eingestaltig (μονοπρόςωπος Artemidor. II, 37) dargestellt, am natürlichsten da, wo sie in lebendiger Handlung auftrat. Alkamenes dagegen wird (Paus. a. a. O.) als der erste Künstler genannt, welcher ihr Bild dreigestaltig am

Eingange der Akropolis von Athen bei dem Tempel der Nike apteros aufstellte. Kaum läfst sich hierbei an eine willkürliche Neuerung des Künstlers denken; er folgte wohl älterem Herkommen in geschickterer Ausführung, und beabsichtigte nach der gewöhnlichen Annahme die drei Seiten der göttlichen Wirkung in Luft, Meer und Erde (welche Hesiod angibt) auszudrücken. Da wir nichts Näheres von dieser »Burgschützerin« (ἐπιπυργιδία) wissen, welche wahrscheinlich doch vor Zauber bewahren sollte, so ist es leere Mutmafsung, erhaltene Bilder auf sie zurückführen zu wollen, zumal da auch von Skopas ein Marmorbild, sowie von Polykleitos, dem Sohne, und von Naukydes Erzbilder im Tempel zu Argos (Paus. II, 22, 8) waren und von Menestratos ein berühmtes Bild hinter dem Tempel der ephesischen Artemis (Plin. 36, 22, vielleicht in dem Hekatesion des Thrason) stand. Von diesen ist freilich die Dreigestalt nicht bezeugt; sicher aber ist, dafs diese Symbolik später allgemein herrschend und geradezu typisch wird und nur noch in den Attributen variiert.

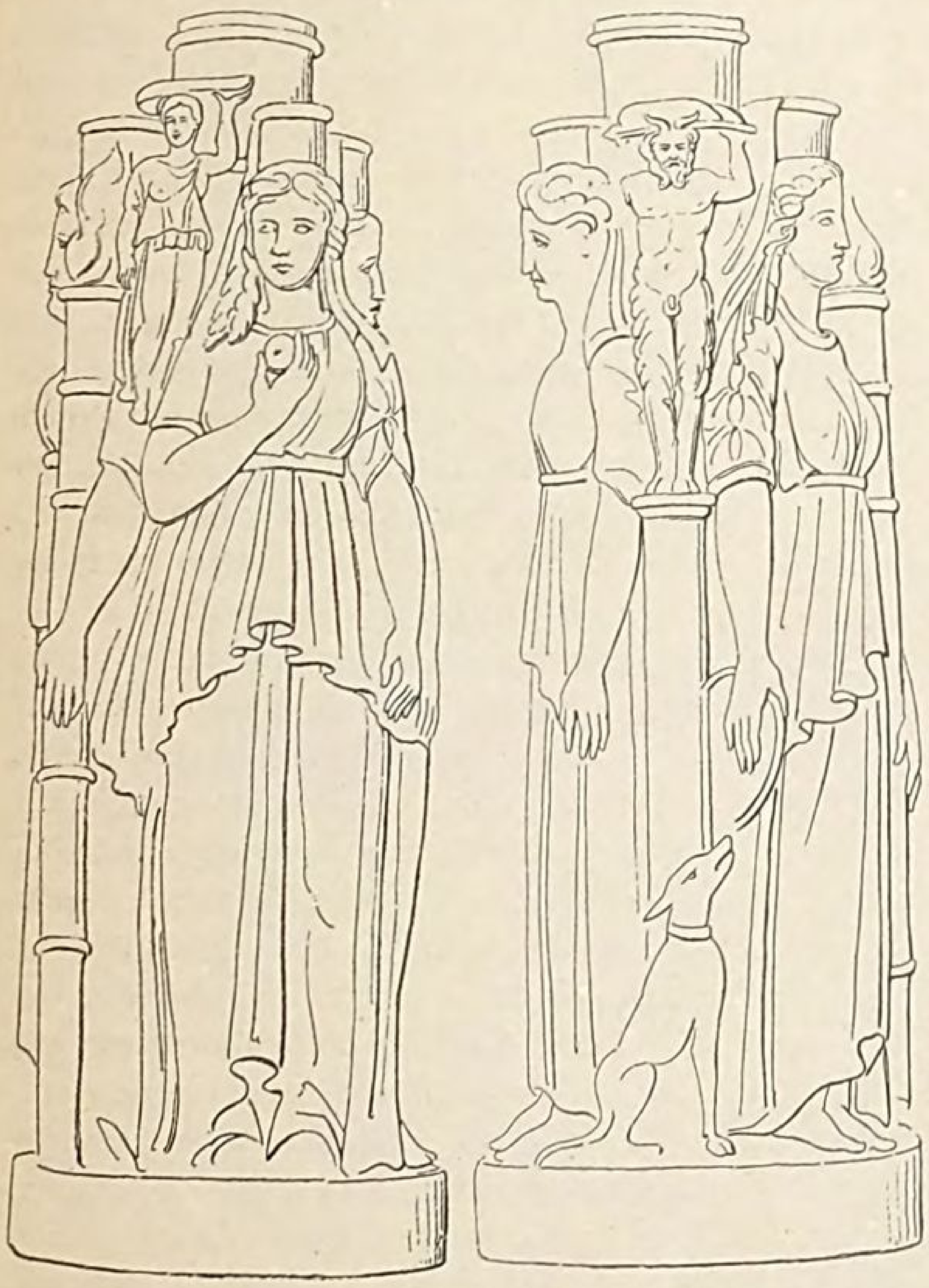


702 Dreigestaltige Hekate (Relief).

In der ausführlichen Monographie von Petersen über die Hekataia (Archäol.-epigr. Mitt. aus Österreich IV, 140—174; V, 1—84, 193—202) wird die Dreigestalt der Göttin von den drei Mondphasen (Sichel, Quadrant, Vollmond) hergeleitet (Schol. Eur. Med. 396: ὅταν ᾖ τριῶν ἡμερῶν, Σελήνη ὀνομάζεται, ὅταν δὲ ἕξ, Ἄρτεμις, ὅταν δὲ δεκαπέντε, Ἑκάτη) und hieraus die ältere Darstellungsweise der meist in Attika gefundenen Denkmäler, deren Kunstform auch der Zeit und Bedeutung des Alkamenes wohl zu entsprechen scheint, erläutert. Die eigentlichen Attribute dieser älteren Gruppe sind nämlich lange, auf dem Boden stehende Fackeln, daneben Giefsgefäfs und Opferschale, dann eine Frucht (Apfel) und endlich der Hund. Die Denkmäler bestehen sämtlich aus weifsem Marmor und sind etwa fufshoch. Die drei Figuren stehen um einen dreieckigen Pfeiler oder runden Schaft, der immer etwas über sie hervorragt, in streng gebundener Haltung, am häufigsten bekleidet mit dem Doppelchiton, von dessen Überfall sie öfters den Zipfel mit der Hand fassen. In der Übereinstimmung zweier oder in der Verschiedenheit aller drei Figuren, sowie in der Zuteilung der Attribute finden wir alle möglichen Kombinationen vertreten.

Von dieser einfachen Gestaltung, jedoch einzig in seiner Form als Relief, ist ein aus Aigina stammendes Hekataion im Besitze des Fürsten Metternich, welches wir Abb. 702 nach Petersen a. a. O. Taf. III hier wiedergeben. Das Material ist pentelischer Marmor die Höhe 0,57 m. Das durch Schönheit wie vorzügliche Erhaltung hervorragende Denkmal, ein Votivrelief, nach Petersen aus dem 4. Jahrhundert, zeigt drei selbständige Gestalten, ragend bis zur Decke, ohne Pfeiler dazwischen: die Hauptfigur, an welcher nur die rechte Stirn mit dem Auge verletzt ist, trägt zwei lange Fackeln, die beiden andern je eine, daneben Opferkanne und Schale. Die Abwechslung in der Armhaltung wirkt sehr schön; ferner der Faltenwurf des doppelten Obergewandes, die hohe Gürtung, welche zusammen mit dem hohen Kalathos den Eindruck ragender Gröfse und weihevoller Erscheinung vermehrt

Das weichwellige Haar mit den auf die Schultern fallenden Seitenlocken, das mandelförmig gebildete Auge und die schlanken Arme mit den zierlichen, doch nicht unkräftigen Händen, an denen sogar die Finger individualisiert sind, gewähren dabei einen höchst anmutigen Anblick. Die Vollgestalt mit zwei Fackeln und die beiden Halbgestalten mit je einer erinnern (nach Petersen) an den Vollmond mit dem zu- und abnehmenden Monde zur Seite. Vielleicht steht daher dies Relief dem Werke des Atheners Alkamenes näher als die zahlreichen Rundbilder, von denen wir das früher in Catajo, jetzt in Wien be-



703 Hekatesäule. 704

findliche nach Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. 32, 1. 2 (hier in Abb. 703 u. 704) wiederholen. Höhe 0,66 m. Die drei um eine Säule gruppierten Gestalten sind gleichmäfsig mit dem Doppelchiton bekleidet und tragen den Polos auf dem Haupte, von dem ein langer Schleier herabfällt. Die Hauptfigur hält links eine lange Fackel, rechts eine Schale, aus welcher das Nafs in die Schnauze des darunter sitzenden Hundes fliefst; die zweite hält einen Apfel vor die Brust und fafst mit der Linken ebenso wie die dritte mit beiden Händen den Gewandzipfel. Dabei noch aufsergewöhnliche Zugaben; über der Fackelhalterin schwebt oberwärts eine kleine bacchantische (?) Frau mit einer Opferplatte auf dem Kopfe; links steht auf dorischer, unkannelierter Säule ganz in Vorderansicht ein bocksbeiniger bärtiger Pan, mit beiden Händen einen Schild mit der Wölbung nach oben über den Kopf haltend. Die nähere Beziehung dieser Figuren bleibt für uns bei dem Dunkel, welches über Hekate selbst schwebt, ziemlich problematisch.

Einer jüngeren Entwickelungsepoche angehörig sind gegenüber diesen sparsam mit Attributen versehenen Bildern jene Figuren, welche nur kurze Fackeln, daneben aber Schwerter oder Dolche, Peitschen, Schlüssel und Schlangen in den halb erhobenen Händen führen und sich besonders in Italien, im Donaugebiet und in Kleinasien vorfinden, aufser in Rundbildern auch auf Reliefs, Münzen und Gemmen. Als Mustertypus führt man gewöhnlich an eine spannenhohe Bronzestatuette im Capitol zu Rom (abgeb. Wieseler II, 891) von zierlicher Arbeit, ursprünglich vergoldet, welche man früher als Nachbildung von Alkamenes Werk ansah; sie zeigt drei aneinander geschlossene Mädchengestalten von jugendlichem Ansehen mit langem Chiton und Überwurf: die eine mit strahlenbesetzter phrygischer Mütze hat in Händen ein Schwert und eine durchschnittene Schlange, die andere hält zwei Fackeln und hat auf der Stirn eine mit einer Lotosblume verbundene Mondsichel; die dritte, mit Eichen- oder Lorbeerlaub bekränzt und einem Diskus über der Stirn, hält Schlüssel und Stricke. — Was diese Attribute betrifft, so sind Dolch, Schlange und Peitsche augenscheinlich von den Erinyen hergenommen, denen die nunmehr ganz unterweltliche und zauberhafte Hekate nahetritt; den Schlüssel führt sie als Hüterin von Thür und Thor, hier natürlich der Unterwelt (Apulej. Met. XI, 2: *terrae claustra cohibens*). Höchst eigentümlich, aber auch aus dem Wesen der Spukgestalt erklärlich ist die Erscheinung, dafs sehr oft nicht drei getrennte Körper erscheinen, sondern ein einziger mit dreifachen Gliedern ausgestattet ist. Das sicherste und früheste Beispiel davon findet sich in der pergamenischen Gigantomachie (s. Art. »Pergamon«). Zur Orientierung geben wir hier eine kleine Bronzemarke (Amulett?) nach Annal. Inst. 1850 tav. M (Abb. 705), wo die Figur der Hekate zwar drei Köpfe und sechs Arme hat, diese aber aus einem einzigen Leibe hervorgewachsen sind. Die Köpfe tragen den Kalathos, die Hände zweimal Dolch und Geifsel, bei der dritten Figur zwei Fackeln.



705 Mystische Hekate.

Rechts und links deuten schlangenumwundene Cisten auf die Beimischung dionysischen Elementes, ebenso dann wohl der tanzende Mann, vielleicht ein Bacchant, mit dem Pedum und einem Schlauche (?) auf dem Rücken. Die Gegenseite macht diese Beziehungen noch deutlicher; denn sie zeigt Dionysos und eine Mainade. Zwei Gemmen mit ziemlich gleicher Darstellung, jedoch ohne den Bacchanten, bei Gerhard, Arch. Ztg. 1857 Taf. 99.

Nicht selten findet sich die Hekategruppe auch in einfacher Hermengestalt mit drei Köpfen, was gewifs in ältester Zeit für die Göttin der Kreuzwege (τριοδῖτις) nach Analogie der Hermesbilder die Regel war (s. Petersen V, 24 ff.). Ferner eine gröfsere Anzahl von hermenförmig gebildeten Hekataien, die von drei Mädchen umtanzt werden, in welchen Petersen a. a. O. ohne strengen Unterschied Horen, Nymphen, Chariten erblickt (Bilder bei Wieseler II, 889. 890; Münchener Glyptothek N. 46). — Ein Relief an einer Hekatestatue in Hermannstadt (auch bei Wieseler II, 893) enthält schwer zu deutende symbolische und Kultusdarstellungen (s. Petersen a. a. O. V, 193 ff.).

Hekate als Göttin alles Spukes und der Hexen erinnert an ein Vasenbild, welches als Illustration zu dergleichen Scenen und Andeutungen bei Theokrit (2, 17), Horaz (Sat. I, 8, 23 ff.; Epod. 5, 45) und Vergil (Eclog. 2) hier Erwähnung verdient. Zwei nackte Weiber, die eine mit einem Schwerte, die andre eine Zauberrute in der Hand, sind beschäftigt, den mit einem Artemisgesichte gebildeten Mond vom Himmel herabzuziehen, indem sie eine zur Erde herabhängende Schnur an ihn befestigt haben (Elite céramogr. II, 118). [Bm]

Helena. Die Geburt der lichtstrahlenden Göttin, welche ursprünglich in Helena steckt, aus einem Ei (gleich der syrischen Aphrodite, Preller, Röm. Myth. 744) war schon in der ältesten Sage der Griechen vorhanden, wonach Nemesis vom Zeus verfolgt ihre eigentliche Mutter wird, Leda aber, die Gattin des Tyndareos, nur als Pflegerin auftritt. An der Basis der Statue der rhamnusischen Nemesis auf dem Relief des Pheidias wurde Helena deshalb von Leda der Nemesis zugeführt (Paus. I, 33, 7). Schon in den Kyprien scheint die Verwandlung der Nemesis in eine Gans und des verfolgenden Zeus in einen Schwan geschildert zu sein; bei Sappho wird aber erzählt, dafs Leda ein Ei fand, welches die Helena (noch nicht die Dioskuren) enthielt, eine Sage, die den Komikern Anlafs zu derbem Scherze bot (Sappho: φαῖσι δή ποτα Λήδαν ὑακίνθινον πεπυκαδμένον ὤϊον εὕρην). Dafs die Erzählung aber Tempelsage war und uralt, erhellt daraus, dafs in Sparta selbst im Heiligtum der Leukippiden Phoibe und Hilaeira an der Decke ein Ei mit Wollenbinden umhüllt aufgehängt war, welches man für das Ei der Leda erklärte (Paus. III, 16, 1). — Zu dieser litterarischen Überlieferung sind von Kekulé in der Bonner Festschrift für das Archäolog. Institut in Rom 1879 mehrere Zeugnisse aus Bildwerken beigebracht, welche bis dahin zum Teil mifsdeutet waren, zusammengestellt jedoch das Ei der Leda als den Gegenstand wenigstens einer bedeutenderen malerischen Komposition erweisen. Unter den fünf Vasenbildern geben wir das einfachste, einen Krater im Münzkabinett zu Wien, nach Laborde, Vases Lamberg I, 14 (Abb. 706), welchem in der Figurenstellung ein weit schöner gezeichneter Krater im Bonner Kunstmuseum ziemlich genau entspricht. Auf dem niederen Altare, hinter dem ein Lorbeerbaum sich zeigt, liegt dort noch natürlicher als hier gemalt das Ei, über welches die linksstehende Leda, im ärmellosen Chiton mit Überschlag, auf dem Haupte ein Strahlendiadem, in sprechender Geberde ihr Erstaunen lebhaft ausdrückt; hinter ihr in den langen Mantel gehüllt, lorbeerbekränzten Hauptes und das Scepter in der Hand, der bärtige Tyndaros. Von rechts her kommt hart an den Altar geschritten ein Jüngling, ebenfalls belorbeert, die Chlamys über den Schultern, den Petasos im Nacken hängend, an den Beinen gewundene Riemen als Sohlenhalter, gestützt auf den Speer. Hinter ihm der Zwillingsbruder in ruhig zuwartender Stellung. Dafs die Dioskuren hier dargestellt sind, ist schon sicher durch die Sterne über ihren Häuptern, wodurch sie auf Vasen wie auf Münzen bezeichnet zu werden pflegen (vgl. Art. »Medeia«, Vase von Canossa). Zwischen ihnen steht eine dorische Säule, welche man für sich allein betrachtet als Andeutung des Tempelgebälks zu nehmen hätte, wenn nicht die Bonner Vase dieselbe Säule kleiner und näher an den Altar gerückt als Trägerin eines nackten bärtigen Zeusbildes mit Scepter und Schale in den Händen aufwiese. Auch deutet auf letzterem Gemälde ein mit Wollenbinden behangener Stierschädel die Tempelwand an. Von der grofsen Freiheit, welche sich die Vasenmaler in Gruppierung und mehr oder minder sorgfältiger Ausführung und Schmückung der Figuren, im Weglassen und Hinzuthun des Nebensächlichen und überhaupt in Variationen aller Art bei den ihnen geläufigen Gegenständen nehmen, geben die übrigen drei bei Kekulé a. a. O. aufgeführten Vasenbilder einen interessanten Beleg. Noch gröfsere Abweichungen gestatten sich die etruskischen Maler und die Graveurs in Spiegelzeichnungen, deren einer auch hier den fremden Mythus trotz der Namensbeischriften fast unkenntlich gemacht hat.

Die gemeinschaftliche Geburt der Dioskuren und der Helena dagegen ist dargestellt auf einem Relief bei Millin, G. M. 144, 522 (dasselbe besser bei Laborde, Monum. de la France I pl. 82). Während ferner die Vereinigung des Menelaos mit Helena nur auf einem etruskischen Spiegel (Overbeck 12, 7) nachzuweisen



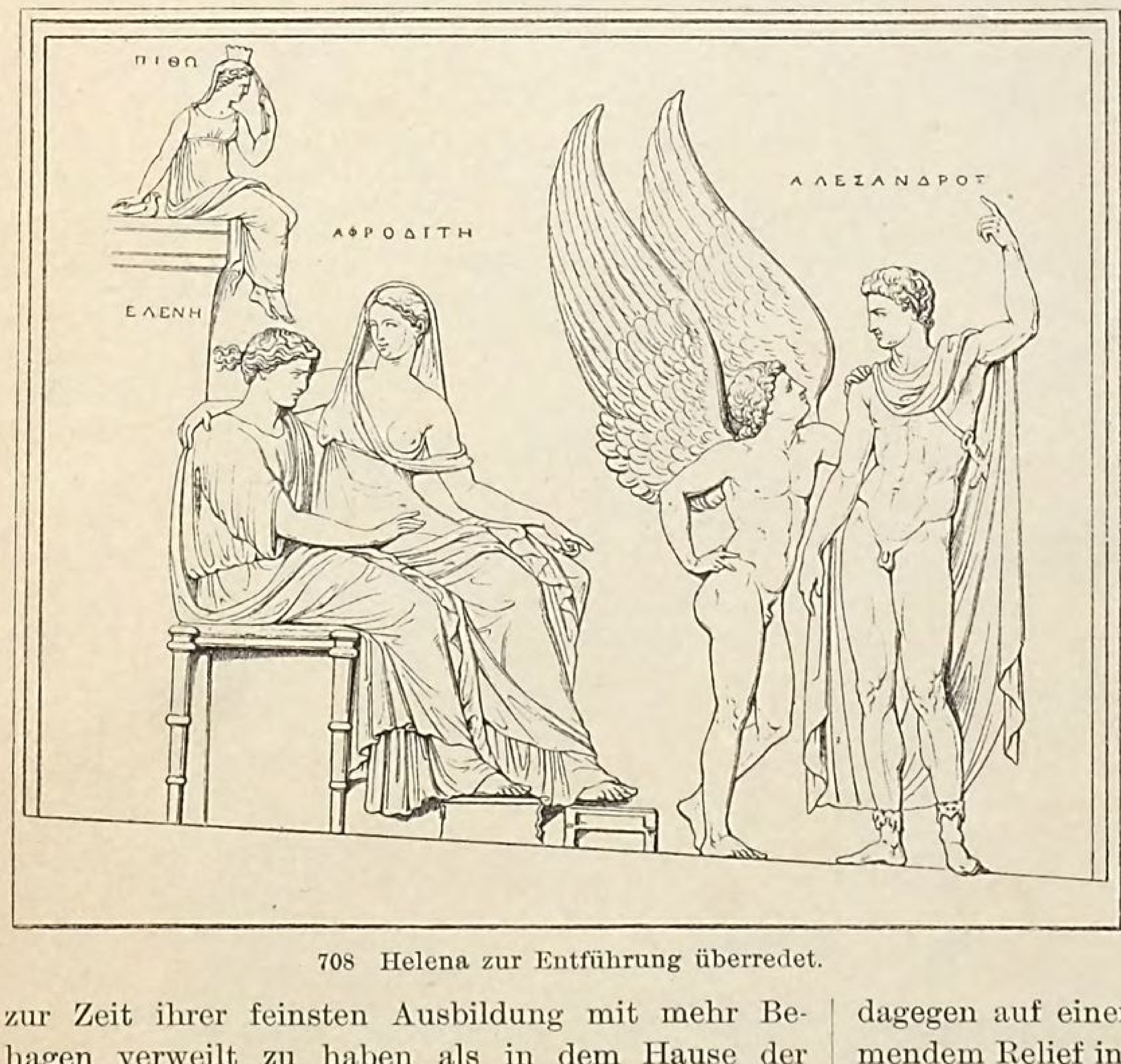
706 Leda und das Ei. (Zu Seite 634.)

ist, bietet ihr Verhältnis mit Paris reichen und lohnenden Stoff und ist namentlich von den Malern stark ausgenutzt worden. »Kaum an einem andern Ort (sagt Welcker) scheint die griechische Malerei



707 Paris und Helena.

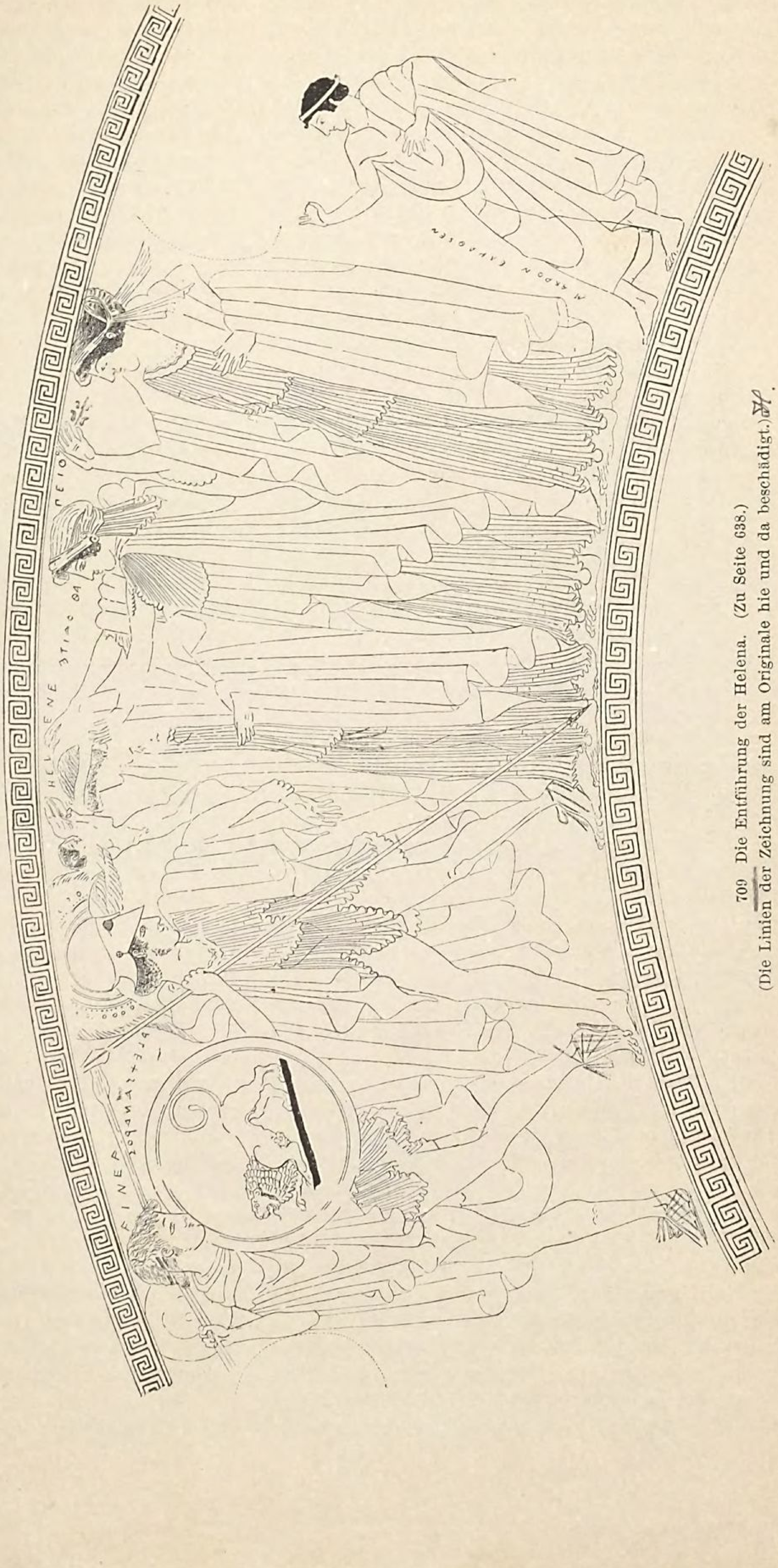
zur Zeit ihrer feinsten Ausbildung mit mehr Behagen verweilt zu haben als in dem Hause der Helena zu Sparta, in welchem der schöne phrygische Gast aufgenommen und von Menelaos, als er nach Kreta reiste, seiner Gemahlin bestens empfohlen worden war. Es liefse sich eine ganz anmutige Reihe von Scenen zusammenstellen, von dem Augenblick an, wo Aphrodite den Paris und die Helene zuerst zusammenführt, oder wo sie beide die Gewalt des ersten gegenseitigen Anblicks erfahren (Overbeck 12, 9), bis zu der Abreise nach Troja. Da sieht man z. B. Paris schon vertraut im Hause, im Liebesgeplauder vor Helena stehen, die einen kleinen Liebesgott wie ein Kind auf den Armen hält (Overbeck 12, 8), oder Paris sitzend im nachlässigen Anzug, und vor ihm stehend Helena, welche munter den Amor auf dem Reihen ihres Fufses hüpfen läfst, oder auch Paris der Helena auf dem Schofse sitzend und Amor, der sie nach seinem Kufs hindrängt, oder Paris in das Gemach Helenas, die sich eben schmückt, eingetreten als ein schöner eitler Jüngling, doch ganz bescheiden dastehend, u. s. w.« Ein prächtiges Vasenbild aus Kertsch (Petersb. Compte-rendu 1861 Taf. 5, 1) stellt Helena im königlichen Schmucke sitzend vor, bei welcher Paris mit Erfolg wirbt. Eroten umflattern das Paar, zwei Dienerinnen sind zugegen. Weiter an beiden Seiten im Hintergrunde die Dioskuren, noch entfernter Aphrodite und Peitho (nach Stephanis Erklärung). Eine sehr feine Art, die Personen allein ohne alles Nebenwerk darzustellen und aus ihnen selbst die Gemütsbewegung hervorgehen zu lassen, sehen wir auf zarte Weise ausgeführt in einem pompejanischen Gemälde (Abb. 707, nach Overbeck 12, 10). Über die ausdrucksvolle Manier, wie Helena den Zipfel des Gewandes gefafst hält, s. Art. »Geberdensprache« S. 590. »In unserm Gemälde, welches die erste schüchterne Liebeserklärung des Paris an die junge Fürstin darstellt, unterstützt diese höflich zierliche Geberde sehr wohl die zurückhaltend bescheidene, einfache und ungesuchte Charakteristik des Ganzen. Der physiognomische Ausdruck und der Blick stimmen in beiden sichtbar wohl überein mit dem schmucklosen, nur geschmackvollem Anzug sowohl der schönen schlanken Gestalt der Helena, als des nicht kriegerisch kräftigen, aber gefälligen und hier noch fast blöden Bogenschützen.« Wesentlich anders stellt sich dieselbe Scene dagegen auf einem aus guter griechischer Zeit stammendem Relief in Neapel (Abb. 708, nach Mus. Borb. III, 40) dar, dessen Beliebtheit verschiedene Repliken und Varianten bezeugen (z. B. Wieseler, Denkmäler II, 27, 295). Hier ist bei der verlegen und verworren dasitzenden Helena nicht die erwachende Leiden-



708 Helena zur Entführung überredet.

schaft, sondern, wie Brunn bemerkt, die Liebesbegegnung als der Ausflufs des höhern göttlichen Willens dargestellt. Paris ist hier im vertraulichen Gespräche mit Eros hingestellt, dessen jünglingshafte Gestalt mit mächtigen Schwingen schon nicht auf tändelndes Kinderspiel hinweist. Der hochgehobene Finger des Paris kann nur darauf hindeuten, dafs er den Willen des Vaters Zeus zu erfüllen bereit sei. (Nach Andern stützte er mit der Linken die nicht sichtbare oder abgebrochene Lanze auf.) Und nicht genug, dafs der Helena die leibhaftige Aphrodite den Arm vertraulich um die Schultern legt, auch Peitho, eine Personifikation schmeichlerischer Überredung, gekrönt und eine Taube (oder Gans?) zur Seite, sitzt oben auf dem Sims, als Gehilfin der Liebesgöttin beim Werke der Verführung.

Von der eigentlichen Entführung der Helena gibt es zwei Vasenbilder aus der athenischen Fabrik des Hieron, welche im Anfange des peloponnesischen Krieges blühte, beide im schönsten strengen attischen Stile. Das eine (bei Overbeck, Her. Gal. 13, 3) zeigt hinter der Hauptgruppe Aineias bärtig, welcher die Schwester Helenas, Timandra (Apollod. III, 10, 6), abzuwehren sucht, dann eine Gruppe, bestehend aus Helenas Gefährtin Euopis (die Schönäugige), welche dem Vater Tyndareos und dem Oheim Ikarios die Unglücksbotschaft bringt. Ohne die letztere Scene und feiner komponiert ist das andre Bild eines Bechers, welches uns



709 Die Entführung der Helena. (Zu Seite 638.)
(Die Linien der Zeichnung sind am Originale hie und da beschädigt.)

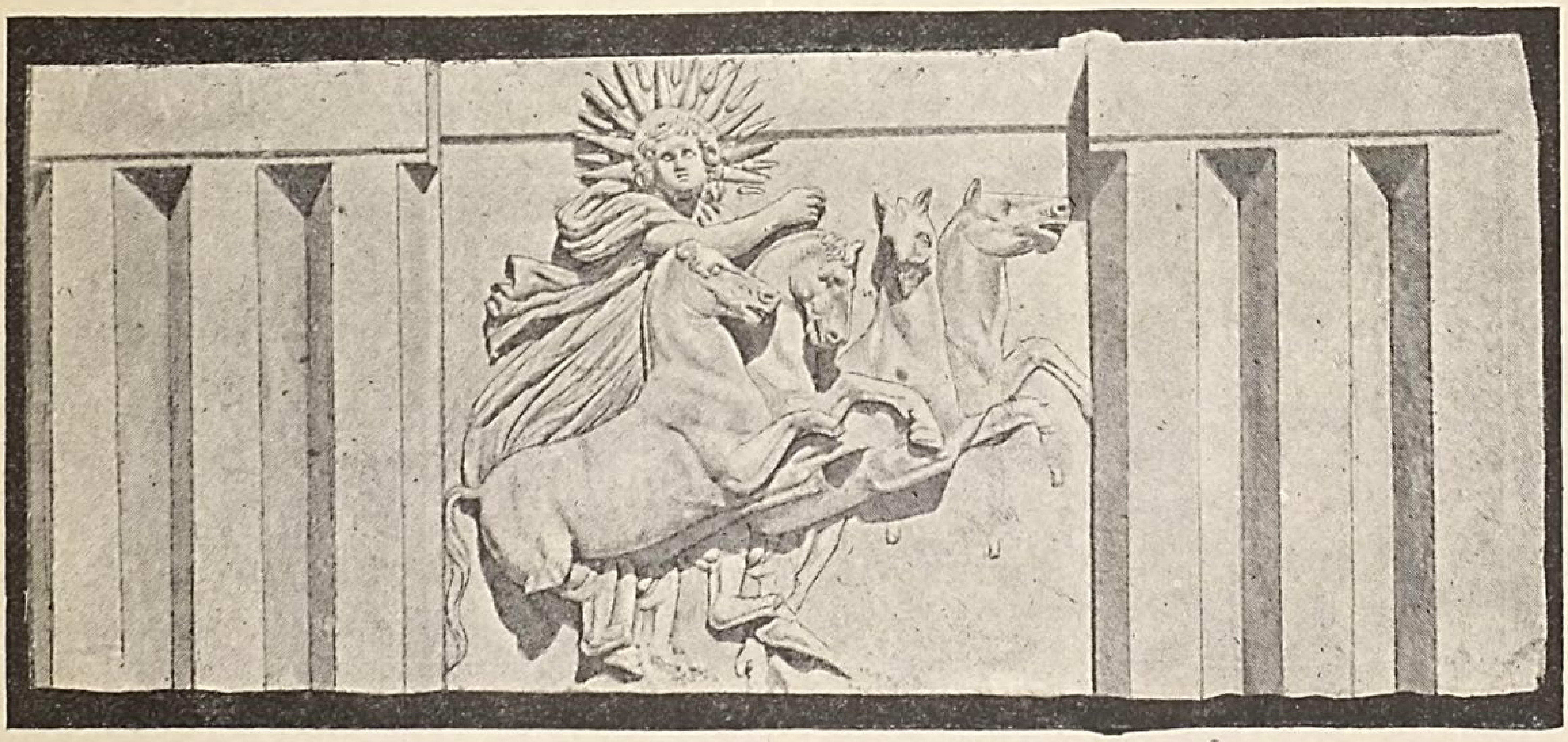
auch den Namen des Malers (MAKPON ΕΛΡΑΘΣΕΝ) neben dem auf dem Henkel eingeritzten des Töpfers Hieron bietet. Wir geben Abb. 709 (Gazette arch. 1880 pl. 8). Zuvorderst links schreitet der jugendliche Aineias (AINEA), welcher als Begleiter des Paris in den Kyprien vorkam (καὶ ἡ Ἀφροδίτη Αἰνείαν συμπλεῖν αὐτῷ κελεύει). Er ist als Reisiger mit einem kurzen feingefältelten Chiton und einer Chlamys darüber bekleidet; der Reisehut hängt ihm im Nacken. In der Rechten trägt er zwei Speere, am linken Arme den runden argivischen Schild mit dem Zeichen eines anstürmenden züngelnden Löwen. Die Füfse sind mit Sandalen bekleidet, deren Bänder ebenso wie das Kopfband und die Zunge des Löwen violett gemalt sind. Hinter ihm der gleich gekleidete Paris (rückläufig ΣΟΡΙΔΝΑΣΧΕΛΑ), aufser dafs er einen Helm auf dem Kopfe und nur einen Speer führt, dazu mit feinem Flaum auf der Wange. Mit der linken Hand hat er die rechte der Helena (HELENE) so gefafst, wie die Griechen pflegten (χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ), und drängt sie mit grofsem Schritte vorwärts. Sie ist mit Doppelchiton und einem Mantel bekleidet. An dem etwas beschädigten Kopfe, dessen Haar eine breite Binde zusammenhält, verrät die gesenkte Haltung ihr Zögern und ihre Ängstlichkeit, welche ein dicht vor ihr herflatternder Eros zu verscheuchen sucht. Und zugleich wird sie von hinten gedrängt von Aphrodite (ΕΤΙΔΟΡΘΑ), welche in gleicher Kleidung und eine Frauenhaube auf dem Kopfe mit beiden ausgestreckten Händen ihr den Mantelschleier über den Kopf zu ziehen im Begriff ist, um sie bräutlich zu verhüllen. Wenig unterschieden von der Hauptgöttin steht deren Folgerin Peitho (ΠΕΙΘΟ), die schmeichelnde Überredung, in der erhobenen rechten Hand eine Blume, vielleicht die symbolische Granatblüte, ihr hinhaltend. Ein staunender Jüngling im Mantel, in kleinerer Figur unter den Henkel gemalt, ist als gleichgültiger Lückenbüfser in dieser zugleich würdigen und zarten Darstellung zu betrachten. Für Nikostratos, den jüngsten Sohn der Helena, den Hesiod erwähnte (Schol. Soph. Electr. 539), hält ihn Robert, Bild und Lied S. 55.

Die Flucht der Helena erfolgt zunächst von Sparta aus zu Wagen, dann zu Schiffe. Helena und Paris den Wagen besteigend, dessen Viergespann Hermes führt; Eroten schweben darüber, eine Dienerin libiert, die Dioskuren schauen zu; schöne Vase aus Kertsch, Petersb. Compte-rendu 1861 Taf. 5, 2. Auf einem Relief im Lateran (abgeb. Annal. 1860 tav. C), dem einzigen echtgriechischen Kunstwerke, welches die Einschiffung der Helene vorstellt, finden sich alle psychologischen Motive fein ausgesprochen: das halbe Zaudern der Helena, die drängende Eile des Paris, die Besorgnis und Teilnahme seiner Gefährten. Sonst aber kennen wir die Einschiffung der Helena nur auf 18 etruskischen Aschenkisten, meist aus Volterra, Brunn, urne etr. Taf. 17—25; eine auch bei Overbeck 13, 12, eine andre Millin, G. M. 157, 542. Die schematische Komposition dieser fabrikmäfsigen Ware zeigt auffällige Abweichungen: Paris sitzt auf einem Sessel neben dem am Ufer bereit liegenden Schiffe; Helena, verschleiert, aber öfters halb entblöfst, wird von zwei jungen Männern dem neuen Gatten zugeführt, nicht ohne ihr Widerstreben, was sich auch darin ausdrückt, dafs öfters ein Knabe sie im Rücken fafst und förmlich vorwärts schiebt. Schlie (troischer Sagenkr. S. 28 ff.) hat wahrscheinlich gemacht, dafs wir in den beiden Helfern des Paris die Dioskuren, in dem Knaben einen (ungeflügelten) Eros zu erkennen haben, und dafs die hier stark verdunkelte Urform der Darstellung vielleicht auf die Kyprien des Stasinos zurückgeht. Die Verfolgung der interessanten auf Dio Chrysost. or. XI gebauten Vermutungen eröffnet eine ganz neue dichterische Auffassung des troischen Konfliktes überhaupt, von der uns leider! kaum eine Spur geblieben ist. Wenn jedoch eine näheres Eingehen darauf hier nicht am Orte ist, so mag wenigstens darauf hingedeutet werden, wie in dieser Darstellung der Entführung auf Totenurnen der Beweis deutlich vorliegt, dafs es sich für den Künstler und seine Quelle nicht um ein Verbrechen des Paris handelte, sondern dafs wir in Helena die Verstorbene erblicken müssen, welche aus dem irdischen Leben mittels des Totenschiffes zur himmlischen Hochzeit geführt und in ein schöneres Dasein verklärt wird. (Als Entführung nach der Komposition dieser Urnen fafst Brunn, Troische Misc. II, 218 auch ein pompejanisches Wandgemälde, Overbeck 16, 4, auf.)

Die Scene der Wiedergewinnung der Helena bei der Eroberung von Troja s. Art. »Iliupersis«. [Bm]

Helios. Der Gott des Sonnengestirns nach seiner physischen täglichen Erscheinung tritt schon bei Homer selbständig auf, freilich als untergeordneter Diener, als Späher der Olympier (ὃς πάντ' ἐφορᾷ καὶ πάντ' ἐπακούει und θεῶν σκοπὸς ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν) und ohne bestimmte Gestalt. In den Homerischen Hymnen (Merc. 69; Cer. 88, XXXI, 15) prangt er auf dem Sonnenwagen, der ihm als feierlich poetische Vorstellung durch alle Kunstepochen geblieben ist. Da sein ursprünglich weit ausgebreiteter Kult (Welcker, Gr. Götterl. I, 407 ff.) allmählich meist olympischen Gottheiten Platz gemacht hatte und hauptsächlich nur in Korinth und Rhodos gepflegt ward, so sind hieratische Kunstdenkmäler in geringer Zahl und Ausdehnung vorhanden. Die abgekürzten Darstellungen auf späteren Münzen der genannten Städte zeigen den Kopf des Gottes meist von vorn mit runden Formen und strahlenförmig fliegenden Haaren, die zuweilen noch mit 7 oder 9 Strahlen eingerahmt sind. So auch auf römischen Münzen der *gens Aquilia* und solchen, die Antonius in Kleinasien prägen liefs,

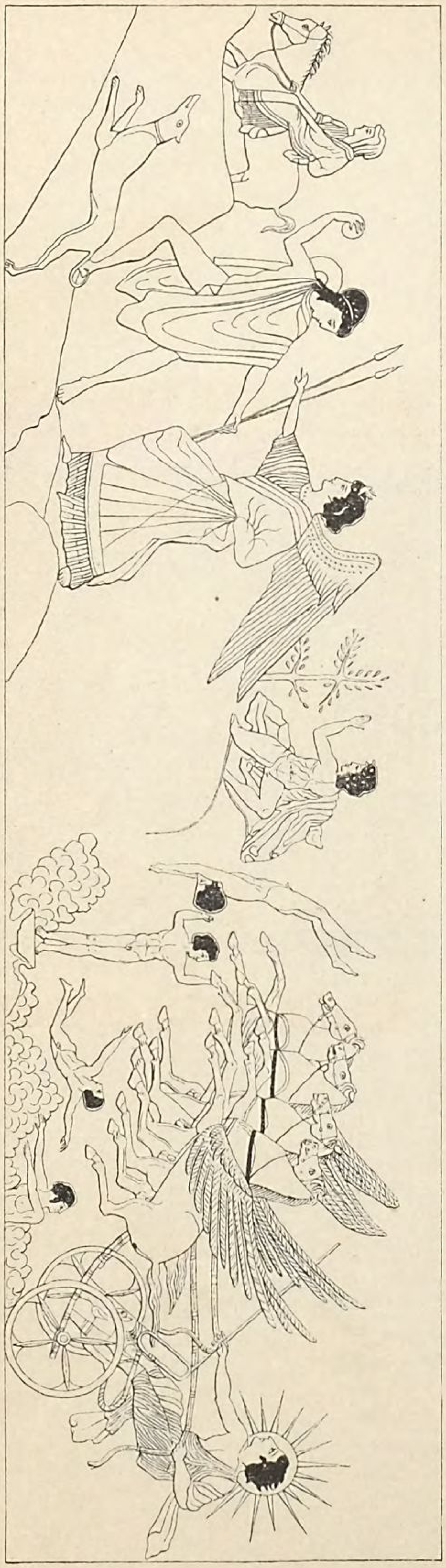
wobei des Gottes Bild mehrmals im Tempel erscheint. In dem Aphroditetempel auf Akrokorinth stand sein Bild zusammen mit denen des Eros und dieser Göttin, welcher er das Feld geräumt hatte (Paus. II, 4, 7); ebenso auf dem Isthmos in seinem Tempel zufolge der Inschrift C. J. Gr. N. 1104; auf einem Thorbau in Korinth trugen vergoldete Wagen den Helios und seinen Sohn Phaëthon (Paus. II, 3, 2). Von letzterem Bildwerke gewinnen wir vielleicht eine Vorstellung durch die hier nach Photographie wiedergegebene Metope eines Tempels in Neu-Ilion (Abb. 710), welche 1872 von Schliemann gefunden wurde (Länge mit den beiden Triglyphen 2 m). Sie stellt das Viergespann des Gottes in bewunderungswürdiger Meisterschaft dar. Die einzelnen Pferde haben in älteren Skulpturen Vorbilder, weichen aber von den Gespannen des Parthenonfrieses durch gröfsere Unruhe und mannigfaltigere Bewegung ab und erinnern an die Quadrigen sicilischer Münzen und das Relief von Oropos (s. Art. »Amphiaraos«). Man hat nun freilich an der Gruppe mancherlei auszusetzen gehabt: der Wagen fehle ganz durch Ungeschicklichkeit des Künstlers, das Gewand des Helios sei flüchtig behandelt, während sein Körper dahinter fast verschwinde und die unansehnliche Figur nur durch die übergrofse Strahlenkrone gehoben werde, welche sogar über den Rahmen des Reliefs hervorrage; man hat daher auf »stillosen Eklekticismus« geschlossen und das Kunstwerk in die römische Kaiserzeit setzen wollen (Arch. Ztg. 1873 S. 58). Dem gegenüber hebt Brunn hervor (mündliche Mitteilung), dafs der Wagen unsichtbar sein müsse, weil der Gott soeben aus dem Meere auftauchend mit den sprengenden Rossen nicht seitwärts (gegen die Triglyphe zu) fahre, sondern dem Beschauer entgegen schräg nach vorn, deshalb müsse auch seine Gestalt bei der Biegung des Körpers von seitwärts gesehen schmäler erscheinen; daher auch das wohlmotivierte Flattern des Gewandes, und eben daher das scheinbare Hineinragen der Strahlenkrone in das Gebälk, während dieselbe schon davor schwebe und das Gespann im nächsten Moment sich in die Lüfte erhebend zu denken sei. Die Arbeit entspreche dem Beginne der Diadochenzeit. Das Antlitz des Gottes stimmt mit den häufigen Darstellungen auf rhodischen Münzen; die ganze Komposition aber erinnert lebhaft an die Schilderung im Homerischen Hymnos (XXXI, 13: καλὸν δὲ περὶ χροῒ λάμπεται ἔσθος λεπτουργὲς πνοιῇ ἀνέμων· ὑπὸ δ' ἄρσενες ἵπποι). Ähnlich die Darstellung an der Ara Casali, s. oben S. 119 Abb. 125.



710 Auffahrt des Helios (Metope eines Tempels in Neu-Ilion).

Ein ganzes Viergespann mit dem Gotte in Rundwerk hatte auch Lysippos für die Rhodier aus Erz gegossen, ein bedeutendes Werk nach Plin. 34, 63; vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 366 f. An Berühmtheit aber wurde es weit übertroffen von dem Kolofs, welchen Chares am Eingange des Hafens eben daselbst aufrichtete, ein 105 Fufs hohes Werk, über welches wir jedoch trotz der zahlreichen Erwähnungen (und Fabeleien) nicht zur klaren Vorstellung gelangen können (s. oben S. 374). Wahrscheinlich wird indes durch die Kombination verschiedener Nachrichten, sowie durch erhaltene Denkmäler späterer Zeit, dafs der Gott nackt und stehend gebildet war und eine Fackel oder ein (nachts leuchtendes) Feuerbecken in der vorgestreckten Hand hielt.

Nebensächlich und als Zubehör der in der klassischen Kunst zu ersetzenden Landschaftsdarstellung finden wir Helios in hervorragenden Beispielen. Am Fufsgestell des olympischen Zeusbildes sah man auf der einen Seite Helios auf dem Wagen, anderseits Selene zu Rofs, um die Enden des Weltalls anzudeuten (Paus. V, 11, 8). Am Westgiebel des



711 Der Sonnenaufgang.

Parthenon taucht er mit seinen Rossen eben aus der Flut des Meeres empor und umzieht mit der am andern Ende untergehenden Selene das Ganze. Am delphischen Tempel finden wir im Giebelfelde den untergehenden Helios (Paus. X, 19, 3). Auf grofsgriechischen Vasen, wo sein Viergespann häufig in Nebenräumen dekorativ angebracht ist, finden wir das Bild durch die voraufziehende Eos oder Phosphoros vervollständigt. Gerhard, Ges. Abhandl., hat auf Taf. V—VIII eine Anzahl solcher Darstellungen vereinigt, welche namentlich auch die Niederfahrt ins Meer durch den sitzenden Poseidon sehr einfach veranschaulichen. Höchst poetisch ist die Fassung des kosmischen Vorganges auf der bekannten Blacasschen Vase, deren Bild wir hier nach Welcker, Alte Denkm. III Taf. 9 wiederholen (Abb. 711) und mit des Herausgebers sinniger Deutung der so naiv und mit so lebendigem Naturgefühl dargestellten allegorischen Handlung, des Sonnenaufgangs, begleiten. »Der Feuer hauchenden Rosse Führer, wie Pindar den Helios nennt, steigt aus dem Meer am Himmel empor mit seinem Viergespann, und die Feuerrosse sind hier auf den Aufsenseiten geflügelt. Die Sterne, die gleich der Sonne dem Meer entsteigen und darin untergehen, sich im Okeanos baden (Hom. Ε 6, Η 22), weichen eiligst in die Wellen zurück. Durch vier nackte Knaben sind sie dargestellt: drei ganz nach der Natur von Badelustigen und in sichtbarer Abstufung auch dieser vorübergehenden Erscheinung. Der eine ist schon halb in den Wellen und schlägt die Arme, als ob es ihm wohlig drinnen wäre, der andre berührt sie schon, indem er sich nach den eben verlassenen Bahnen noch umblickt; über diese beiden geht der Wagen des grofsen Lichtes schon hinweg. Gerade vor demselben stürzt der dritte sich in der Haltung eines Schwimmers, der von hohem Ufer oder einer Brücke sich hinabwürfe, häuptlings senkrecht in die Wogen. Zwischen ihm aber und den beiden andern, und mit ihm im schärfsten Kontraste, sinkt der Morgenstern, der eine kleine Weile noch allein sichtbar bleibende, sich gerade und steif haltend, wie widerstrebend und ungern weichend, mit emporgestreckten Armen und indem er mit einer Hand an einem der Hufe des Lichtgespannes sich festhält, langsam hinunter. Das Meer hebt sich indessen dem Phosphoros entgegen in einer hohen breiten Masse, als um ihm zum Fufsgestelle zu dienen, wie auf einem Gemälde (bei Philostr. II, 8) der Flufs Meles seine Wogen aufwölbt um die Kritheis, der Inachos auf einem andern (I, 8) um dem Poseidon und der Amymone zum Thalamos zu dienen, nachahmend den Enipeus des Homer (λ 242). In der Mitte erscheint Pan mit zwei kleinen Hörnchen auf der Stirne, übrigens so wie öfters in reiner Menschengestalt, auf Gebirgshöhe, die durch eine Linie und einen Baum gezeichnet sind; er schaut der Selene

nach, die schon entfernt, am andern Ende des Bildes auf einem Pferde davonreitet. Das Paar ist aus seiner Umarmung aufgestört; doch braucht Pan nicht mit zu entweichen, da er eine nicht auf die Nacht beschränkte Lichtnatur hat, als Φάων, Λύκειος, Lucidus. (Vgl. Art. »Pan«.) — Auch Eos fehlt nicht; beflügelt ist sie dem Helios vorangeschritten und treibt den Jäger Kephalos rasch, wie die Sätze des nebenher laufenden Hundes zeigen, vor sich her. Er selbst hat keine Eile, er hält der stürmisch Drängenden seine Jagdspieſse entgegen, wendet im unfreiwilligen Lauf sich nach ihr um und hält ihr in der Rechten einen Stein entgegen; aber weder mit den Spieſsen noch mit dem Steine wagt er sich ernstlich zu widersetzen.« (Vgl. hierüber Art. »Eos« oben S. 482.) — Auf einer andern Vase (Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. V, 1) ist in der Mitte ein jugendliches und bekränztes Haupt nebst bekleidetem Brustbilde durch einen breiten Strahlenkranz, der das Ganze umgibt, als die Erscheinung des Sonnengottes bezeichnet; in lebensvollen Gruppen sind Satyrn ringsum geschart, um das tägliche Wunder des neu erstandenen Lichtes anzustaunen. Einiges Andre bei Braun, Rhein. Mus. 1850 S. 191. Sehr bemerkbar ist die Verschiedenheit der Zeiten an der Darstellung auf dem Panzer der berühmten Augustusstatue (s. oben S. 229 Abb. 183), worüber Conze treffend sagt: »Da ist die volkstümliche Lebendigkeit der mythischen Gestalten verschwunden, ein formelhaftes Wesen ist an die Stelle getreten. Am meisten ist die Bildung der Eos verändert. Helios im langen Wagenlenkergewande lenkt seine Rosse noch ebenso, über ihm stellt der Mann mit dem bauschenden Gewande über dem Kopfe die Himmelswölbung dar, es ist die Gestalt des *Coelus.* Voran dem Sonnenwagen schwebt die Morgenröte in Gestalt zweier eng verbundener Frauen, die eine geflügelt, die andre wieder mit dem im Bogen wehenden Gewande; Fackel und Krug, Licht und Morgentau halten sie in den Händen. Das ist eine bildnerische Dichtung ohne den Vorangang fester Sagenbildung, daher für die zwei Frauengestalten auch keine entsprechenden Benennungen zu finden sind.« (Vgl. Sammlung Sabouroff Taf. 63 und dazu Furtwängler.) Über ein groſses Mosaik aus Sentinum in der Münchener Vasensammlung, welches in römischer Art Sol und Terra, gelagert mit den vier Jahreszeiten und umgeben vom Tierkreise dargestellt (abgeb. Arch. Ztg. 1876 Taf. 13), s. Brunn, Münch. Akad. Sitz.-Ber. 1875 S. 25. — Ägyptischen Ursprungs vermutlich ist die sonderbare Vorstellung von einem Becher oder Kessel, in dem der Sonnengott den Okeanos durchschifft (vgl. Preller, Griech. Myth. I, 355). In diesem Becher fährt auch Herakles auf der Fahrt zu den Hesperiden nach Apollod. II, 5, 11, 9. Hierauf wird ein Vasenbild bei Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 109 bezogen; vgl. den Text dazu II, 84, wo noch andre Bilder angeführt werden. [Bm]

Hephaistos. Die ursprüngliche Naturbedeutung des Schmiedegottes als des himmlischen Feuers, welches von oben im Blitz und in der Gewitterwolke herabzuckt, und des damit verwandt gedachten Erdfeuers, welches in Vulkanen tobt und emporbricht, ist bei den Griechen in der Epoche blühendster Kultur nur noch in wenigen Mythen, namentlich denen von der Geburt der Athena (s. oben S. 217) und von des Hephaistos Rückführung in den Himmel durch Dionysos, wovon weiter unten, deutlich erkennbar, obwohl sein Gottesdienst in Lemnos sowohl



712 Hephaistos. (Zu Seite 642.)

als in Sicilien mit den Naturphänomen feuerspeiender Berge in engster Beziehung steht. Die Verehrung, welche er hauptsächlich in Athen genoſs, hat einen so reellen und nüchternen praktischen Ausgangspunkt, wie bei keiner andern der höheren Gottheiten, der aber schon im Homerischen Epos ebenso stark hervortritt: der Gott des Feuers als Element ist zum werkthätigen Künstler geworden »hochgelehrt in Erz und Thon« (Schiller), und die Naturmacht des Feuers, welche mit der Göttin des Frühlings (Aphrodite, der erwärmten und blühenden Erde) vereinigt werden muſste, ist von Anfang an in der heroischen Poesie zu einer wenig angesehenen, ja teilweise lächerlichen Figur herabgesunken. Die Seltenheit der Tempel des Hephaistos zusammen mit der Vorstellung von der Lahmheit des Gottes (nach der gewöhnlichen Erklärung von ἀμφιγυήεις) macht es

begreiflich, dafs die Bildung eines Ideals seiner Gestalt für die Künstler wenig anziehend war, wenngleich sie selbst in ihm ihren Patron hätten finden sollen.

Dennoch ersann für den unebenbürtigen Gott Alkamenes einen würdigen Ausdruck. »An seiner Statue bewunderte man namentlich, dafs, obwohl er stehend und bekleidet gebildet war, sich ein leises Hinken bemerklich machte, welches jedoch, weit entfernt, ihn zu entstellen, vielmehr als ein dem Gotte eigentümliches Kennzeichen auf eine würdige Art bemerkbar wurde; Cic. nat. deor. I, 30; Valer. Max. VIII, 11, ext. 3« (Brunn). Etwas später schuf auch Euphranor (s. Art.) ein statuarisches Bild des Hephaistos, an welchem aber gerade der Ausdruck der Lahmheit fehlte (Dio Chrysost. or. 37, 437 ἀρτίπους). Bei der Seltenheit der erhaltenen Hephaistosbilder überhaupt (darüber im ganzen Blümner, De Vulcani in veteribus artium monumentis figura, Breslau 1870) hat der glückliche Zufall es gefügt, dafs wir wenigstens ein sehr charakteristisches Bildnis besitzen, welches hier voranzustellen ist.

Von der lebensgrofsen Hermenbüste, welche sehr gut erhalten 1854 auf Piazza di Spagna in Rom gefunden wurde (hier Abb. 712, nach Photographie von einem Gipsabgusse), hat Brunn, Annal. Inst. 1863 S. 421 eine ausgezeichnete Formenanalyse gegeben, der wir hier genau folgen. Anfänglich wurde die Büste unter der Benennung Odysseus im Vatican aufgestellt, da eine oberflächliche Ähnlichkeit mit diesem, die in der spitzen Mütze gipfelt, wirklich vorhanden ist. Aber abgesehen davon, dafs Heroen schwerlich je in Hermenform aufgestellt wurden, ist der Gegensatz des Charakters allzu auffällig zwischen dem die Welt durchschweifenden Helden und dem seine Werkstatt kaum verlassenden Handwerkergotte (s. auch Art. »Odysseus«). Aufser jener Haupteigenschaft der Lahmheit (κυλλοποδίων, ἀμφιγυήεις), welche in der Büste nicht zum Vorschein kommen kann, erwähnt Homer von Hephaistos' Körperbildung nur den nervigen, breiten Nacken und die zottige Brust (Σ 415: αὐχένα τε στιβαρὸν καὶ στήθεα λαχνήεντα); sein Handeln zeigt ruhige Gesetztheit. Da nun nach dem physiologischen Gesetz normaler Formen auf breitem Nacken auch ein mehr breiter als langer Kopf ruhen mufs, so finden wir hier folgerichtig die Distanz der Ohren gröfser als bei irgend einem Gotte; bei der kräftig breiten Nase treten auch die Augen weiter auseinander und breiten sich mit gleichmäfsig geöffneten Lidern seitwärts so aus, dafs die fast parallel gestellten Sehaxen den Blick ganz ruhig und sicher erscheinen lassen. Der Backenknochen tritt nicht stark hervor, der halboffene Mund ist ziemlich breit, die Oberlippe fein, die Unterlippe etwas derb. Die Tendenz zur Verbreiterung der Formen wird aber gemildert durch Haar und Bart. Das erstere, dick und hart, quillt über der Stirn nur mäfsig in kleinen Locken unter dem Hute vor, reicher fällt es an den Seiten und stellt so mit dem hohen Hute das Gleichgewicht zwischen Höhe und Breite des Kopfes her. Der Bart ist nicht so kräftig wie er scheint, er sänftigt nur die derben Formen von Mund und Kinn; auch verhüllt der Schnurrbart die Breite des Mundes, und die starken Locken unter dem Kinn dienen zur Verlängerung des Antlitzes. In der kräftigen Bildung des Nackens liegt die Gewähr der nötigen Arbeitskraft für das Ideal eines Handwerkers, welchem, da rasche Bewegungen nicht erforderlich sind, feste und wenig bewegliche Formen eignen. Das Gesicht zeigt geistige und gemütliche Ruhe, keinerlei Pathos. Dennoch läfst scharfe Beobachtung in dem Antlitze eine geringe Unregelmäfsigkeit erkennen. Die linke Seite (für den Beschauer) senkt



713 Der Handwerker Vulcan. (Zu Seite 643.)

sich ein wenig und ist herabgezogen, besonders um das Auge und den Mundwinkel. Durch diesen feinen Zug gab der Künstler eine zarte Andeutung des körperlichen Mangels, der an sich nicht sichtbar werden konnte. Auch Friederichs hebt mit Recht ›das Bürgerliche und Prosaische, das Leidenschaftslose, aber auch Schwunglose‹ in den Zügen hervor.

Einen altertümlicheren Typus als obigen finden wir in der Hermenbüste der Münchener Glyptothek (N. 53, abgeb. Wieseler, Alte Denkm. II, 191).

Um zu zeigen, wie das Haupt sich mit der ganzen Gestalt verbindet und auch da wieder dem Odysseus sich annähert, aber dennoch unterschieden ist, geben wir eine der gleichartigen kleinen Bronzefiguren, diese aus dem britischen Museum (Abb. 713, nach Braun, Vorschule Taf. 99). Obgleich beide Beine zum gröfsten Teile restauriert sind und wohl ungestiefelt waren, so hat der Künstler doch schwerlich (wie Braun meint) an ihnen einen charakteristischen ›Gegensatz der Schwäche der unteren Gliedmafsen zu der kräftigen Ausbildung des Oberkörpers‹ durchführen wollen. ›Aber auch ohne die Hilfe eines solchen Vergleichs fällt die starke, mächtig entwickelte Muskulatur der Brust und der nervigen Arme hinreichend in die Augen. Selbst ohne dafs wir diese Teile in Thätigkeit treten sehen, gewahren wir deutlich, wie der rechte Arm durch die Führung des schweren Schmiedehammers, den er allem Anschein nach in der Rechten gehalten hat, zu der Festigkeit erstarkt ist, welche sich in der ganzen Haltung offenbart. Ebenso charakteristisch ist anderseits die Bewegung des linken Armes, welcher durch die Handhabung der Zange, die er gefafst zu halten scheint, jenes scheinbar sorglose, ja lässige Ansehen erhält, das wir hier gewahren. Es scheint sich darin die beständige Bereitschaft auszudrücken, zuzugreifen, so oft und wo immer es gilt. Beide Körperhälften zeigen infolge der ungleichen Verteilung der Kraftanstrengung eine gewisse Disharmonie, welche sich zu einer fast auffälligen Schiefe der Haltung des ganzen Oberkörpers steigert. Die Anordnung des Gewandes, welches die rechte Schulter frei läfst, trägt dazu bei, diesen Eindruck noch mehr hervorzuheben. Der Gesichtsausdruck ist kühn und verkündet festes Wollen. Der scharfe sichere Blick bekundet den erfahrenen Meister. Die Nase wird durch sympathische Muskelspannung stark angezogen, was beeiferte Anstrengung verrät. Sinniges Nachdenken und unermüdeter Kunstfleifs haben die Stirn tief durchfurcht; über derselben steigt das Haupthaar kräftig empor‹ (Braun). Vgl. v. Sacken, Wiener Bronzen Taf. 19, 3 und 35, 7; Wieseler, Denkm. II, 192.

Hephaistos erscheint beinahe immer nur bärtig; der grofse Verjüngungsprozefs, welchem die meisten Göttertypen von der jüngeren attischen Schule unterworfen wurden, hat ihn nur flüchtig berührt. Er ist ferner ebenso selten nackt wie unbärtig (beides indessen z. B. auf dem archaisierenden capitolinischen Puteal [Wieseler, Denkm. II, 197] und bei der Geburt der Athena [s. S. 219 Abb. 172]; vgl. Schol. Soph. O. C. 56), sondern als Handwerker meist mit der Exomis bekleidet, welche eine Schulter nebst der halben Brust ganz frei läfst. Als Werkmeister führt er Hammer und Zange seit der Zeit, wo getriebene Arbeit in Bronze, Gold und Silber die vornehmste Technik, und Marmorplastik noch weniger geübt wurde; meistens begnügt man sich jedoch mit einem jener beiden Werkzeuge.

Unter den Mythen des Hephaistos, welche zu Kunstdarstellungen Anlafs gaben, ragt in älterer griechischer Zeit hervor seine Zurückführung in den Olymp. Über diesen Mythus, der im alten Dionysostempel zu Athen gemalt war, erzählt Pausanias (I, 20, 2): Hephaistos wurde von seiner Mutter Hera, welche sich des lahmen Sohnes schämte, vom Olymp herabgeworfen und lebte eine Zeit lang bei Thetis in der Tiefe des Meeres. Um sich zu rächen, sandte er von da der Mutter einen goldenen Thron mit unsichtbaren Fesseln, welche sie festhielten, als sie sich darauf setzte. Von keinem andern der Götter liefs sich Hephaistos bewegen sie zu lösen; da machte Dionysos, mit dem er am vertrautesten war, ihn trunken und führte ihn in den Olymp zurück. Der ursprünglich wohl physikalische Sinn der wunderlichen Erzählung (s. darüber Welcker, Griech. Götterl. II, 687; Preller, Griech. Myth. I, 143) ist durch die humoristische Behandlung der Dichter, namentlich der Komiker, stark verwischt. Eine Komödienscene glaubt man auf einer Vase (Wieseler, Alte Denkm. II, 195; Millin, G. M. 13, 48) zu erkennen, wo Hera gefesselt sitzt und Ares den Bruder Hephaistos durch Waffengewalt zur Lösung der Mutter zwingen will. Die wirkliche Befreiung aus den Banden war in einem Erzrelief von Gitiadas im Tempel der Athena Chalkioikos in Sparta vorgestellt, sowie die Fesselung am amykläischen Throne (Paus. III, 17, 3, 18). Die Mitte der Handlung aber, die Zurückführung des Berauschten durch Dionysos und seinen lustigen Schwarm in den Olymp, finden wir auf zahlreichen (mehr als 30) Vasengemälden wieder, von denen Waentig de Vulcano in Olympum reduce Lips. 1877 gehandelt hat.

Die anerkannt schönste Darstellung trägt ein in München (N. 776) befindlicher Mischkrug mit roten Figuren, deren Auffassung dem erwähnten Gemälde im athenischen Anthesterientempel vielleicht nicht fern steht (Abb. 714, nach Stackelberg, Gräber Taf. 40). Hephaistos (ΗΕΦΑϟΤΟϟ, so auf dem Originale), bärtig, mit einer verzierten Haarbinde, in kurzem Ärmelchiton und Mantel, schreitet gesenkten Hauptes, auf der linken Schulter einen Hammer, in der Rechten eine Zange tragend, einher, unterstützt von einem

epheubekränzten, kahlköpfigen, bärtigen Satyr, der ihn mit beiden Armen um den Leib gefaſst hält, und um dessen Nacken er seinen rechten Arm gelegt hat. Vor ihm geht, sich umsehend, der bärtige Dionysos her; über einem langen feinen Chiton trägt derselbe, wie ein orientalischer Herrscher, ein gesticktes, bis an die Kniee reichendes Oberkleid, über welches noch eine Nebris geknüpft ist. Das Haupt umschlieſst eine verzierte Binde. Er hält in der Rechten den Kantharos, in der Linken eine lange, oben mit Epheu geschmückte Narthexstaude. Voran wieder ein Satyr, der die Nebris trägt. In der Linken eine Fackel haltend, redet derselbe mit erhobener Rechten zu der vor ihm gehenden Bacchantin, welche das Tympanon schlägt; sie aber, rasch ihr schönes, von dunklem Lockenhaar umrahmtes Antlitz wendend, wirft ihm einen stolzen, düstern Blick zu. Die Trunkenheit des Hephaistos in Übereinstimmung mit der Sage (Paus. I, 20, 2; Hygin. fab. 166) ist mäſsig und schön ausgedrückt.



714 Vulcans Zurückführung in den Olymp. (Zu Seite 642.)

Eine ähnlich schöne, strenge Auffassung zeigt das Bild Mon. Inst. V, 35; während andre jüngere Zeichnungen anscheinend durch Komödie oder Satyrspiel beeinfluſst sind, z. B. Millin, G. M. 83, 336, wo der Satyr Marsyas und die Bacchantin Komodia selber den im burlesken Tanzschritt wandelnden Zug anführen. Ein älterer Typus, den man auf epische Quellen

zurückführen will, zeigt Hephaistos auf einem Maultiere reitend und mehr oder weniger in Haltung eines Trunkenen. Ein ganz besonderes Gemisch von steifem Ernste und Humor bietet das mit epischer Breite vorgetragene Musterbild auf dem vierten Streifen der Françoisvase, abgeb. unter »Thetis«. Mehrfach enthält auch auf schwarzfigurigen Vasen eine Seite den Dionysos, die andre den Hephaistos; dem griechischen Beschauer war der Sinn der Zusammenstellung geläufig genug. Die Schmiede des Hephaistos, worin der Gott mit Satyrn und Silenen an Waffenstücken arbeitet, ist auf einem schönen Relief, abgebildet und näher beschrieben unter »Schmiede«, dargestellt in humoristischer Weise, wahrscheinlich nach einem Satyrspiel. Der schmiedende Gott erscheint aufserdem bei Prometheus (s. Art.), beim Besuche der Thetis (»Ilias XVIII«); mit Athena gruppiert auf Münzen von Thyateira (Millin, G. M. 82, 338**). Ferner bei der Geburt der Athena (oben S. 219 Abb. 172), bei der Liebschaft des Ares und der Aphrodite (oben S. 119 Abb. 125), unter den Zwölfgöttern (s. Art.) und sonst. [Bm]

Hera. Die Götterkönigin und Gemahlin des Zeus erscheint uns bei Homer wegen ihrer Eifersucht und Zanksucht in einem so unvorteilhaftem Lichte, dafs es einige Mühe kostet, sie als selbständige Göttin von hoher und uralter Verehrung sich vorzustellen. Dennoch ist ihre launische Veränderlichkeit (*varium et mutabile semper femina* Verg. Aen. IV, 569) auch nicht rein von poetischer Lizenz erfunden, sondern zunächst ein Bild der von ihr repräsentierten, als weibliche Natur gefafsten Seite des Himmels: im Gegensatz zu dem ewig klaren, alles überwölbenden Äther des Zeus scheint in ihr die wechselnde Stimmung der unteren Luftschicht gedacht zu sein, von deren Wandelbarkeit auch im griechischen Klima die rasche Folge von Klarheit, Trübung, Sturm und Gewitter Zeugnis ablegt. Die Wolkenkühe der altindischen Epoche haben ihren Dienst bis nach Argos begleitet und ihr nebenbei zu dem Beinamen der Kuhäugigen (βοῶπις) verholfen, was den Griechen so wenig Anstofs gab wie die eulenäugige Athene (γλαυκῶπις); denn grofse ebenso wie strahlende Augen galten für schön. Den bedeutungsvollsten Nachklang dieses physischen Verhältnisses hat die berühmte Episode Homers (Ξ 152. 153) von der heiligen Hochzeit des Zeus und der Hera auf dem Ida bewahrt, eine symbolische Schilderung des Frühlings in der Natur, wobei man sich nur hüten mufs, entgegen dem Sinne des Dichters Hera als die Erde zu deuten (wie Welcker will), was nur auf Semele passen würde. Hera ist nirgends die Erde, sondern sie herrscht droben als Himmelskönigin, verschieden von Demeter, die eine Tochter, und von Aphrodite, die keinen Gemahl hat. Ihre Geburt ist zwar der stürmische Ares, auch der lahme Hephaistos, dann wieder Hebe, aber im Kultus spielt nur das Verhältnis zu ihrem Gatten Zeus eine Rolle und auch dieses tritt an den Hauptstätten (Samos und Argos) so weit zurück, dafs die strenge und gebietende Ehegöttin selbständige Verehrung geniefst, auch ihr gelegentlicher Zwist mit Zeus, ebenso wie heimliche Liebschaft vor der Hochzeit (beides als Reflex des Lebens selbst und lokaler Sitte) in gottesdienstlichen Gebräuchen Platz findet. Ohne Erfolg versuchte der Dichter der Ilias, gemäfs den Neigungen der ritterlichen Achaier, ihr auch kriegerische Gesinnungen einzuflöfsen (in der Odysee kommt sie gar nicht vor); Hera blieb die einzige Ehegattin des Olymps, deren Tochter die Geburtshelferin Eileithyia ist, deren Symbole sich auf die Ehe und ihren Segen beziehen. Abweichend von jener epischen Charakteristik, die sich im Zusammenhange mit der Heraklessage fixiert haben wird, hat die bildende Kunst nach W. v. Humboldts Bemerkung (Werke I, 220 ff.) in Hera nur die höchste weibliche Anmut und Würde nach dem Muster der züchtigen Gattin, die Freundin der Ordnung und Häuslichkeit dargestellt.

Die ältesten Herabilder waren von rohester Form. In Thespiä verehrte man einen ausgehauenen Baumstumpf (πρέμνον ἐκκεκομμένον); die Hera von Samos hatte die Gestalt eines Brettes (σανίς, *pluteus*) von Holz; in Argos war das Kultbild eine grofse Säule (κίων μακρός), welche die Priesterin mit Binden und Troddeln schmückte. Ein mäfsig grofses Schnitzbild (ξόανον) aus wildem Birnbaum, welches aus Tiryns nach Argos kam, stellte die Göttin sitzend dar; dies war das älteste nach Paus. 2, 17, 5 und vielleicht das von den Proitiden verspottete, s. Art. »Melampus«. Das erste statuenartige (ἀνδριαντοειδές) Tempelbild der Hera verfertigte Smilis (Paus. VII, 4, 4), den Brunn in die 50., andre in die 30. bis 40. Olympiade setzen. Das Bild war in Brauttracht *(simulacrum in habitu nubentis figuratum)* und läfst sich noch auf einer Reihe samischer Münzen (s. Overbeck, Münztafel I) in seiner allgemeinen Haltung und Anordnung nachweisen: es steht steif aufrecht und hält in beiden gleichmäfsig ausgestreckten Händen Opferschalen. Das lange Gewand mit Überschlag wird durch Gürtel und Kreuzbänder über der Brust zusammengehalten; um die Schultern ist ein kragenartiges Tuch geworfen, während von dem knaufartigen Kopfaufsatze ein weiter Schleier, die ganze Gestalt nebst den Armen hinterwärts drapierend, bis zur Erde herabwallt. Von beiden Vorderarmen hinunter senken sich geknotete Wollfäden, welche man gewöhnlich Perlenstäbe nennt und für Stützen der Arme hält; s. darüber oben S. 604. Nachbildungen älterer Herabilder auf Vasen und Terrakotten gibt Overbeck S. 18 und 25. Auf archaischen und archaisierenden Reliefs (von denen einige Art. »Zwölfgötter« abgebildet werden) wird Hera durch den

langen, mit der Hand zierlich gefafsten Schleier, selten durch blofse Arme (λευκώλενος) charakterisiert. Noch schwächer sind ihre Merkmale auf älteren Vasenbildern, insbesondere in den zahlreichen Darstellungen des Parisurteils: in den schwarzfigurigen fehlt ihr sogar der Schleier, in den rotfigurigen strengen Stils hat sie zuweilen die hohe, turmartige Krone (στέφανος), verziert mit Blumenornamenten, wie in den Kultbildern fast regelmäfsig das Scepter. Ein ganz vorzügliches Bild bietet die Münchener Schale N. 336.

Über die Frage, welcher Künstler den Idealtypus der Hera geschaffen habe und in welchem der erhaltenen Werke derselbe zu suchen sei, herrscht nicht völlige Übereinstimmung. Die Erörterung hierüber sowie über die Kolossalstatue der argivischen Hera ist dem Art. »Polykleitos« vorbehalten, woselbst auch die zwei in Frage kommenden Büsten abgebildet werden. Weit entfernt von der Feierlichkeit des dort geschilderten argivischen Tempelbildes sind die ganz anderem Zwecke dienenden Originaldarstellungen aus der älteren attischen Schule, die Reliefs an den Friesen des Parthenon und Theseion (s. die Art.), welche bei der Verstümmelung der Gesichtszüge nur die vollen Formen und die würdige Kleidung und Haltung der Götterkönigin erkennen lassen, die hier durch erhobenen blofsen Arm (als λευκώλενος), dort durch den Gestus des Schleieröffnens gegen Zeus hin (auf die ἀνακαλυπτήρια bezogen) charakterisiert ist. Von Herastatuen andrer berühmter Künstler wird die »bräutliche« (νυμφευομένη) des Kallimachos in Platää, ferner ebendaselbst die »Ehefrau« (τελεία), ein stehendes Marmorbild des Praxiteles und das thronende Kultusbild von demselben in Mantineia genannt, über deren Ausführung jedoch nichts Näheres überliefert ist.

In dem aus den Kunstdenkmälern zu abstrahierenden kanonischen Ideale der Hera erkennen wir »das dem Zeus entsprechende weibliche Wesen«, wie O. Müller sagt, also seine ebenbürtige Gemahlin in vollendeter äufserer Erscheinung, eine mangellose reife Frau in der Blüte ihrer kräftigsten Entwickelung. Der sprichwörtliche Ausdruck von einer »junonischen Gestalt«, welcher leicht zu der Vorstellung einer allzugrofsen Fülle der Formen und kolossalen Gröfse des Körpers verführt, scheint von einem sehr bekannten Bilde ausgegangen zu sein, welches in der grofsen Rotunde des Vaticans unter dem Namen der barberinischen Juno seit Jahrhunderten weltberühmt ist. Obwohl jedoch die »unverwelkliche matronale Schönheit und Würde, meistens verbunden mit einer Hinneigung zur Prächtigkeit der Erscheinung« die Grundlage dieses Wesens bildet, so treten sehr verschiedene Abstufungen von stolzer Hoheit bis zu gnädiger Herablassung und schöner Milde hervor. Hauptsächlich zeigt sich dies in dem Ausdruck der Augen. Das Homerische Beiwort der »kuhäugigen« Göttin (βοῶπις), welches ursprünglich sicher symbolische Bedeutung hatte, glaubten einige in Übereinstimmung mit den alten Erklärern (grofsäugig, μεγαλόφθαλμος) und der Natur in den grofsen, rundgewölbten, weitgeöffneten Augen, andre in einem starren Blick wiederzufinden. Dagegen sagt Overbeck S. 67: »Heras Augen haben weder das Zärtliche und Weiche (ὑγρόν) der Aphrodite, noch das in sich gekehrt Sinnende der Athena, sofern diese nicht als Göttin des Kampfes fest, klar und feurig, mit dem Blicke des Feldherrn in die Ferne schaut, noch das bis zum Muntern gesteigerte Lebhafte und Scharfe der Augen, mit denen die Jagd- und Lichtgöttin Artemis ausgestattet ist; Heras Augen sind wohl ohne Ausnahme ernst, ruhig, geradanblickend, wenn auch auf den tiefer stehenden Beschauer gesenkt; in nicht wenigen Beispielen allerdings grofs, wenngleich nur mäfsig grofs geöffnet, wohl niemals schmal geschlitzt und nur in der farnesischen Büste vom obern Lide halb verschleiert; ihr Ausdruck durchläuft (an den verschiedenen Bildern) eine Skala vom Starren durch das Strenge und Herbe, das Hoheitvolle, das Kalte und Stolze hindurch bis zum Gnädigen, Milden, ja Ernstfreundlichen.« Das regelmäfsige Oval des vollen Gesichts wird über der mehr breiten als hochgewölbten Stirn, die auf festen Willen deutet, von wellig gekräuseltem, zurückgestrichenem Haare in flachem Bogen umrahmt. Mit breitem Rücken steigt die nicht zu lange Nase herab zu dem »gebieterischen« Munde, dessen schön geschnittene Oberlippe nebst der vorspringenden Rundung des Kinnes Energie des Charakters verkündet. Das von einem fürstlichen Diadem erhöhte und geschmückte Haupt ruht meist senkrecht auf einem fleischigen Halse, zu dessen Seite sich oft einige lose Locken hinabringeln, während die Masse des Haares einfach hinten zusammengefafst ist. Der Schleier kommt selten mehr vor.

Unter den vorhandenen Denkmälern ragen hoch hervor die schon erwähnten unter »Polykleitos« näher zu besprechenden Büsten, von denen die farnesische den älteren strengen Typus repräsentiert, die Juno Ludovisi (auch auf dem Umschlag dieses Heftes) eine erhabene Gestaltung der jüngeren Epoche zeigt. Jener ersteren steht namentlich eine Kolossalbüste im Inschriftensaale der Uffizien in Florenz sehr nahe; der letzteren verwandt ist nach Overbeck (abgeb. Atlas IX, 6) ein ebenfalls in Villa Ludovisi (im Vorsaale) befindlicher doppeltlebensgrofser Kopf und ein gleicher in der Markusbibliothek in Venedig mit Greifen und Palmetten am Diadem. Eine dritte Büste in Villa Ludovisi (im Hauptsaale N. 15, gegenüber der berühmten) ist besonders auffallend durch den über Nacken und Schultern herabfallenden grofsen Schleier, zeichnet sich aber aufserdem durch eine



715 Die barberinische Juno. (Zu Seite 648.)

gewisse Milde und gnädige Herablassung im Ausdruck aus. Noch bedeutend weiter in der Weichheit der Züge geht die mit einer mächtigen polosartigen Stephane gekrönte Büste der »Hera Pentini« im Braccio nuovo des Vaticans (N. 112), deren schlankes Gesichtsoval, sanfte und halb niedergeschlagene Augen, weich fliefsendes Haar, kurze Oberlippe und weich gerundetes Kinn nach Overbecks treffendem Worte den Eindruck einer madonnenhaften Muttermilde machen, wobei das kranzartige Diadem fast wie ein Heiligenschein wirkt.

Bei den ganzen Statuen der Hera ist zuerst die Bemerkung nötig, dafs Sitzbilder, trotzdem es im Altertum solche von drei sehr berühmten Künstlern gab, mit Sicherheit nicht nachzuweisen sind, ferner aber, dafs die landläufige Benennung vieler Standbilder infolge willkürlicher Restauration unzuverlässig ist; leicht insbesondere ist die Verwechslung mit Demeter. Von den unzweifelhaft charakterisierten nennen wir einen aus Ephesos stammenden Torso in der Kunstakademie zu Wien, welcher durch echt griechische Gewandmotive sich auszeichnet und mehrmals wiederholt ist (Neapel N. 136, Vatican Statuengalerie N. 268). Nahezu übereinstimmend in Haltung und Gewandung ist eine zweite Reihe, an deren Spitze die schon erwähnte barberinische Juno steht, eine Kolossalfigur in der Rotunde des Vatican (Abb. 715, nach Photographie). Ergänzt sind beide Arme mit den Attributen (jedoch sicher nach andern Bildwerken) und die Vorderteile der Füfse.

Die eigentümlichste Besonderheit dieser prachtreichen Statue besteht darin, dafs das fast durchsichtig feine Untergewand ohne Ärmel, welches auf der rechten Schulter durch eine Agraffe zusammengehalten wird, ungegürtet ist und den linken Busen gröfstenteils unbedeckt läfst. Da wir nun auf einem römischen Sarkophage (abgeb. Overbeck, Kunstmyth. III, 57) dieselbe Figur in der Darstellung einer römischen Hochzeit finden, so ist in diesem mehrfach wiederkehrenden Typus die Ehegöttin (Ἥρη τελεία, *Juno pronuba*) dargestellt, welche vielleicht an der Statue des Praxiteles in Platää (Paus. 9, 5, 6) ihr Vorbild fand. Der grofsartige Mantelumwurf senkt sich von der linken Schulter den Rücken hinab und umhüllt den ganzen Unterleib, wobei noch ein nach aufsen umgeschlagener grofser Zipfel in malerisch gefaltetem Dreieck bis auf die Kniee herabfällt. »Der Rand dieses Königsmantels ist mit einem dreifachen Saum, den wir uns farbig denken müssen, geschmückt. Aller Analogie zufolge waren sämtliche bekleidete Teile dieser Statue bemalt, was um so glaublicher ist, als der Kopf und die Arme nebst den Füfsen aus einem blendend weifsen Marmor angestückt waren. — Auch in diesem für uns sehr bedeutendem Werke mufs die grofsartige Anordnung sorgfältig von der dekorationsmäfsigen Nachbildung aus römischer Zeit unterschieden werden. Versäumt man es, sich hierüber von vornherein zu verständigen, so kann es wohl kommen, dafs die einen es rücksichtslos tadeln, während die andern in überschwengliche Lobeserhebungen ausbrechen. Letztere verdient der Grundgedanke, das reiche Linienspiel der Umrisse, welche die Gewandmassen begrenzen, ja der erhabene Geist, der in dem Ganzen lebt, allerdings und in hohem Mafse, wohingegen die Behandlung der einzelnen Teile, der hin und wieder an das Derbe streifende Vortrag und der Mangel an echt künstlerischem Beseeltsein nur zu vernehmlich daran erinnern, dafs wir es mit einer Wiederholung eines berühmten Originals zu thun haben, welche der Weihe voller und wahrer Begeisterung entbehrt.« (Braun.)

Andre schöne Gestaltungen der Hera, insbesondere auch freie Nachbildungen thronender Tempelfiguren lernen wir aus zahlreichen Reliefs kennen, die das Parisurteil (s. Art.), Göttervereine verschiedener Art, namentlich die Zwölfgötter (s. Art.), Mars und Ilia (s. Art. »Mars«) darstellen. Der Schleier, welcher die Göttin bis zum Friese des Parthenon regelmäfsig geziert hat, findet sich späterhin meist



716



717



718 (Zu Seite 649.)

nur noch in Arbeiten römischer Zeit, bei welchen die Juno pronuba vorschwebt, also regelmäfsig auch in den Gruppen der capitolinischen Dreiheit. Auch kommt hier zuerst der Pfau als ihr heiliger Vogel vor, der vom Orient entstammend nur in Samos in ihrem Tempel gepflegt wurde (Athen. 14, 655), daher er auf Vasenbildern nie erscheint.

Auf griechischen Münzen findet sich nicht sehr häufig eine thronende Hera, ihr Kopfbild dagegen in einer langen Reihe schöner Typen, aufser den Hauptkultusorten Argos und Samos aus Platää und Elis, ferner Chalkis auf Euboia und einer ganzen Reihe sicilischer und unteritalischer Städte. Wir geben hier nach Overbecks Münztafel II zuerst N. 4 (Abb. 716), einen Stempel von Samos aus der Blütezeit, wo neben dem Halsbande die üppige Fülle des Haares besonders hervortritt, welches ringsum breit unter der Stephane hervorquellend am Hinterkopfe nochmals abgebunden ist und in grofsen Locken in den Nacken herabhängt. Die Rundung der Wangen ist hier kräftiger als bei dem schönen Didrachmon von Argos N. 6 (Abb. 717), wo das Haar kunstloser das Ohr bedeckt und in losen Locken fliefsend herabsinkt. Der wundervolle Charakterkopf dieser Münze



719 Junokopf eines Wandgemäldes in Pompeji. (Zu Seite 650.)

mit dem hohen durch Palmetten und Ranken verzierten Diadem (στέφανος) verdient seines erhabenen Ausdrucks wegen neben die ludovisische Büste gestellt zu werden. In ganz eigentümlicher Abweichung zeigt die Münze von Kroton N. 43 (Abb. 718) mit dem mähnenartig ringsum wallenden Haare und dem greifengeschmückten Stirnbande die am Vorgebirge Lakinion verehrte Hera, bei deren Bildung die Kultusanschauung einer wilden, kriegerischen Göttin mitgewirkt zu haben scheint, woraus sich auch das Feste und Trotzige in dem Antlitze erklärt.

Auf pompejanischen Wandgemälden pflegt Hera (auch beim Parisurteil) in prächtigem Gewande zu thronen. Manche andre Bilder zeigen eine Zusammen-

stellung ihrer Attribute, unter diesen regelmäſsig den Pfau. Eines der schönsten pompejanischen Bilder hat uns auch den einzigen in der Kunst selbständig bearbeiteten Mythus der Hera erhalten, nämlich den zu Anfang dieses Artikels schon erwähnten von der heiligen Hochzeit mit Zeus, die einzige jüngere und malerische Darstellung, welche mit der älteren auf der selinuntischen Tempelmetope (S. 347 Abb. 368) in der Hauptsache vollständig übereinstimmt. Zeus sitzt und Hera naht ihm verschämt. Während sie aber auf der Metope selbst den Schleier lüftet, wird sie auf dem Gemälde (abgeb. Braun, Vorsch. d. Kunstmyth. Taf. I) von der geflügelten Iris, ihrer Kammerfrau (θαλαμεύτρια, vgl. Theocrit. 17, 134) ihm zugeführt und zwar auf Bergeshöhen, so daſs man an die bekannte Scene der Ilias denken konnte, obwohl eine daneben aufgerichtete Säule mit den Instrumenten des Kybeledienstes und drei jugendliche blumenbekränzte Figuren zu Zeus' Füſsen (idäische Daktylen) die spätere allegorisierende Auffassungsweise einmischen und auf Kreta hinzuweisen scheinen. Wir geben von dem vorzüglichen Bilde statt einer matten Umriſszeichnung des Ganzen hier nur den Kopf der Hera fast in Gröſse des Originals (Abb. 719) nach Ternites prächtiger Publikation Taf. 22. In einer ausführlichen Darlegung sagt Welcker, der die Homerische Scene speziell hier wiederfindet, Alte Denkm. IV, 100: »Hier kommt uns nun die ausgeführte Zeichnung unsrer Tafel sehr zu statten, um in dem physiognomischen Ausdruck der Göttin zu erkennen, wie wohl der Künstler die Scene durchdacht, wie fein er ihren Charakter in allen Zügen durchgeführt hat. Diese Juno, die zwar die feurigen Augen, den kleinen runden Mund und überhaupt den Typus des pompejanischen schönen Gesichts, so gut wie Achilles (vgl. Art. »Ilias I«), Bacchus und andre Figuren an sich trägt, unterscheidet sich dennoch nicht bloſs durch die Gröſse der flammenden Augen, sondern auch durch Mienen, worin der eine Stolz, der andre Strenge, Schelling, indem er an Rhea und Kronos denkt [wegen der erwähnten Symbole der Kybele], eine wilde Schönheit, etwas Ahnungsvolles, Prophetisches oder auch das Bewuſstsein eines unheilvollen Erfolgs erkannte. Denkt man sich aber die verstellte Abneigung der Juno gegen den Vorschlag des Jupiter, so wird man ihren Gesichtsausdruck, den etwas gespannten, aufwärtsschauenden Blick, die Miene des Zwiespalts, des Besinnens vollkommen entsprechend finden, und es ist mir hier vergönnt, aus frischer Erinnerung des Originals selbst zu urteilen.« — Den Hochzeitszug des Zeus und der Hera stellt ein Relief in archaisierender Weise vor (Welcker, Alte Denkm. II Taf. I, 1).



720 Juno (?) als Nährmutter.

Eine Darstellung der die Mutterpflichten übenden Hera glaubte man früher allgemein in der ganz einzigen Marmorgruppe des vaticanischen Museums zu erkennen, welche wir Abb. 720 nach Photographie geben. Allein die Deutungen auf Hera mit dem kleinen Ares sowohl wie mit Herakles, der an ihren Brüsten Unsterblichkeit trinken soll, werden wegen der geringen Wichtigkeit jener Mythen selbst und des Mangels an charakteristischem Ausdruck heutzutage stark angezweifelt. Dazu will man die eigentümlichen Züge der Hera

vermissen, weshalb man Demeter mit dem kleinen Jakchos, eine ebenso unbezeugte Gruppe, oder endlich eine Nymphe als Amme des jungen Zeus vorgeschlagen hat, wogegen jedoch die nur einer höheren Göttin zukommende Stephane spricht. Die Zeusmutter Rhea selber endlich würde allen Anforderungen entsprechen, wenn nicht diese nach feststehender Tradition das Zeuskind der Ziege zur Nährung übergeben hätte (s. Art. »Kronos«). Wir werden demnach darauf verzichten müssen, für die schöne und in griechischem Geiste gearbeitete Gruppe eine sichere Benennung zu gewinnen. (Gröfstenteils nach Overbeck, Kunstmyth. III, 1—205.) [Bm]

Herakles. Indem wir die Kenntnis der landläufigen Mythen von Herakles bei unsern Lesern voraussetzen, bleibt für unsern Zweck einer Übersicht der wichtigeren Kunsttypen die Hauptsorge um die passende Auswahl und Anordnung in diesem ausgedehntesten aller Sagenkreise, der die verschiedensten Elemente in sich birgt und dessen völlige Zerstückelung nach den Namen der mit dem Hauptthelden in Berührung tretenden Personen bis auf einige absonderliche Fälle nicht vorteilhaft erschien. Dabei kommt die für den Mythologen bedeutsame Streitfrage über den Ursprung und die Herkunft des Herakles kaum in Betracht, ob wir nämlich nach Herodots Forschung (II, 43 ff.) seine Entstehung in Ägypten suchen und den assyrischen Sandon oder mindestens den tyrischen Melkarth, überhaupt den phönikischen Sonnengott als sein Urbild betrachten, oder welche der griechischen Stämme und Landschaften den hervorragendsten Einflufs auf die Entwickelung des panhellenischen Gottmenschen ausgeübt hat. Denn wenn wir schon bei Homer ihn teils als Halbgott und in vertraulichem Verkehr mit Göttern (Θ 362 ff.), teils als sterblichen Menschen (φ 25) und wiederum nach seinem Tode zugleich im Hades und im Olymp weilend (λ 601) finden, so ist es klar, dafs auch bei grundsätzlicher Annahme seiner ursprünglichen Gottheit und der kaum leugbaren Verwandtschaft mit orientalischen Göttern er dem griechischen Volksbewufstsein damals nur als Göttersohn und als der gewaltigste Heros erschien, welcher allerdings in eigentümlicher Wandlung nach und nach durch die Kraft und Ausdauer seines Wesens wieder zum Olymp aufstieg und dem eignen Volke in der Periode seiner vollendeten Entwickelung als sittliches Ideal vorschweben konnte. Die unzweifelhaft verschiedenen Elemente des argivischen und peloponnesischen Kulturheros, der wilde Bestien bezwingt (Hydra, nemeischer Löwe, erymanthischer Eber), Bergseen abfliefsen macht (Stymphalos und Pheneos) und Sumpfgegenden entwässert (Augiasstall), und des thebanischen Sohnes der Alkmene (der »Starken«) vom Zeus, der Kriegsthaten in der Umgegend vollbringt (Eurytos und Oichalia, Kyknos), dann in andre Landschaften übergreift und immer weitere Gebiete durchstreift (Züge gegen Elis und Pylos, Kampf mit Acheloos, Zug gegen Troja und die Amazonen), werden allmählich mit den symbolisierenden Fabeln des asiatischen Sonnengottes (Geryoneus und Hesperiden, Omphale und Selbstverbrennung auf dem Öta) in kunstreiche Verbindung gesetzt; der Zorn der dem argivischen Helden feindlichen Hera (welcher schon in der Ilios eine Rolle spielt Ε 392) wird als treffliches Motiv ausgenutzt, aus seinem Widerstreite mit Apollon erwächst nach Reue und Sühnung (Wahnsinn) brüderliche Eintracht mit den Zeichen musischer Gesittung (Herakles als Leierspieler) und die böotisch-attische Athena schliefst mit ihm schon früh ein ganz einziges Bündnis, welches als der engste Verein von Geistesklarheit und unbesiegbarer Willensstärke zur denkbar höchsten Vollendung des griechischen Menschentums führen mufste und in olympischer Seligkeit seinen Lohn findet. Von der zusammenfassenden Gestaltung des weitschichtigen Stoffes durch die Epiker Pisander und Panyasis (in Kleinasien) und den Lyriker Stesichoros (in Sicilien) ist uns nur indirekte und höchst mangelhafte Kunde geblieben. In der Tragödie tritt uns, wie auch bei Pindar, überall der wandernde Heiland (σωτήρ) schützend und unheilwehrend (ἀλεξίκακος) entgegen, und wenn gleich der derbe Volkshumor in Komödienspässen die unverständlich gewordenen physikalischen Beziehungen ausnutzte (Kerkopen, Ochsenfresser Herakles βουφάγος, der liederliche Trinker), so dürfte doch wiederum gleichzeitig die Philosophie den Helden als Vollbild thätiger Lebensführung der Jugend empfehlen und selbst der römische Dichter ihn als den schaffenden Genius der Zivilisation seinem vergötterten Kaiser als Vorbild aufstellen (Hor. Od. III, 3, 9 u. ö.). Der durch Duldung und Gehorsam selbst den Zorn der göttlichen Feindin und Neiderin beschwichtigt hatte, errang auch noch die Achtung der Kirchenväter, welche die Zahl seiner Tempel mit Verdrufs bemerkten.

Diesen Andeutungen entspricht die Entwickelung des Heraklestypus in der bildenden und zeichnenden Kunst, welche natürlich durch deren allgemeinen Gang mitbedingt wird. Aus der ältesten Zeit selbständiger Kunstübung besitzen wir schwarzfigurige Vasenbilder mit der steifen, gedrungenen Figur eines homerischen Helden, im Panzer oder im kurzen Chiton, nicht selten mit dem Schwerte kämpfend, aber meist als Bogenschütz mit dem Köcher auf der Schulter, gerade wie sein Schattenbild in der Unterwelt geschildert wird (λ 605 ff.; vgl. Ε 395, ϑ 224), wo die Schatten der Tiere erschreckt vor ihm fliehen. Als schwergerüsteter Krieger mit Helm, Panzer und Schild erscheint Herakles in der Poesie nur einmal, nämlich in dem hesiodischen

Gesange von seinem Kampfe gegen Kyknos (s. Art.); aber auch hier folgte die Kunst nur halb, indem sie ihm wohl den böotischen Schild und die Lanze oder auch das Schwert in die Hand gab, aber seltener den Panzer, am seltensten den Helm. Allein seitdem Pisander (um die Mitte des 7. Jahrhunderts) in seiner Herakleia den Helden und zwar nach orientalischen Vorbildern (Preller, Griech. Myth. II, 188 Anm. 2) mit Löwenhaut uud Keule ausgestattet hatte und auch Stesichoros bald darin folgte, wurde diese Darstellung in der Kunst bald in der Art alleinherrschend, dafs Köcher und Bogen meist nur noch als raumfüllende Accidenzien erscheinen, selten zur Benutzung kommen (bei Geryoneus, den Stymphaliden). Bei dieser typischen Bekleidung wird das Fell des (nemeischen, von ihm zuerst erlegten) Löwen, welches den Bauch entlang aufgeschlitzt ist, wie ein Hemd enganliegend um den Leib geschnürt. Die Kopfhaut wird als Helm benutzt und so über den Kopf gezogen, dafs nur das Gesicht des Helden aus dem weitgeöffneten Rachen des Tieres schreckhaft hervorschaut, während von dem den Rücken bedeckenden Fell die Vordertatzen auf der Brust zusammengeknotet werden und die Hintertatzen über die Schenkel herabhängen. Vgl. Apollod. II, 4, 10: χειρωσάμενος τὸν λέοντα τὴν μὲν δορὰν ἠμφιέσατο, τῷ χάσματι δὲ ἐχρήσατο κόρυθι; dazu die unten folgenden Vasenbilder Abb. 724, 729, 730; ferner Strab. XV, 688. Das Löwenfell auf dem Kopfe und den Panzer am Leibe zeigt als Ausnahme die äginetische Statue oben Abb. 350 S. 335; unsicher ist die Darstellung Polyklets bei Plin. 34, 56 *(arma sumentem)*. Onatas arbeitete (um 470) einen 10 Ellen hohen Herakles aus Erz, der in der Linken den Bogen, in der Rechten die Keule trug. Auf diesen Typus ist man geneigt, eine Reihe von kleinen Bronzefiguren archaischer und späterer Zeit, die sich in allen Museen finden (in Berlin über 30mal), zurückzuführen: der weitausschreitende Held, jugendlich oder bärtig gebildet, nackt oder mit Leibrock oder mit übergehängtem Löwenfell, hält den linken Arm mit dem Bogen vorgestreckt (ob zur Abwehr?) und steht zugleich im Begriff, mit der geschwungenen Keule zuzuschlagen. Friederichs, Bausteine II, 242 ff., sieht darin eine Weiterbildung des tyrischen Herakles.

Indes konnte auch das Löwenfell als enger Leibrock verwandt, selbst bei geschickter Behandlung kaum der Malerei, durchaus nicht der Plastik genügen; daher schon zu Phidias Zeit fast durchgehends bei Rundwerken und Hochrelief (Tempelmetopen) der Körper des Helden vollständig nackt erscheint und das Löwenfell höchstens wie eine Chlamys auf der Schulter oder über dem Arm hangend als Dekoration benutzt wird. Zum attributiven Kennzeichen genügt die Keule; Hauptsache aber ist die gewaltige Körperbildung selbst, deren Erfindung und technische Durchführung zu den höchsten Triumphen der griechischen Kunst zählt.

In den älteren Darstellungen zeigt sich Herakles von kurzer, gedrungener Gestalt, der Natur der Sache nach von kräftigstem Gliederbau, besonders stark entwickelt an Oberarmen und Schenkeln, dabei oft stark bärtig, aber mit verhältnismäfsig kleinem Gesicht bei stark entwickelter Unterstirn. Aber schon in den Metopenbildern, wo die Nacktheit Regel war (s. Art. »Olympia« und »Theseion«), hat man seinen Gliederbau zum Ideal aller Heldenkraft ausgestaltet und zwar nicht als den eines Kriegers, sondern als den eines berufsmäfsigen Gymnastikers und Athleten, wie sie in den Nationalspielen, namentlich den olympischen, aufzutreten pflegten. Vgl. darüber Art. »Athleten« S. 221 ff., woraus auch erhellt, wie die Griechen dazu kamen, ihren hervorragendsten Nationalheros vorzugsweise den Faustkämpfern anzunähern. In der Ausstattung tritt nun auch der Bogen ganz zurück; für den Ausdruck der Kraft war die Keule das passendere Instrument. Unter den zahlreichen Künstlern, welche Heraklesbilder verfertigten, bezeichnen Myron und namentlich Lysippos (s. die Artikel) die Höhenpunkte der schöpferischen Leistungen. In der Menge der erhaltenen Gebilde unterscheiden wir im allgemeinen zwei Typen, den jugendlichen und den gereiften Helden. »Schon in den oft überaus edlen und anmutigen Bildungen des jugendlichen Herakles meldet sich die zusammengedrängte Energie in der gewaltigen Stärke der Nackenmuskeln, den dichten kurzen Locken des kleinen Hauptes, den verhältnismäfsig kleinen Augen, der vorgedrängten mächtigen Unterstirn und der Form sämtlicher Gliedmafsen. Deutlicher aber tritt der Charakter des Vollenders ungeheurer Kämpfe, des mühbeladenen Heros in der von Lysippos mit Vorliebe gebildeten Gestalt heraus, in den aufgehügelten durch unendliche Arbeit hervorgetriebenen Muskellagen, den mächtigen Schenkeln, Schultern, Armen, Brust und Rücken, sowie in den ernsten Zügen des zusammengedrängten Antlitzes, in denen der Eindruck, welchen Mühe und Arbeit gemacht, auch durch eine vorübergehende Ruhe nicht aufgehoben wird« (Müller, Arch. § 410). Zahlreiche Bildwerke beider Gattungen, meist von mittelmäfsiger Arbeit, füllen die römischen und andre Museen. Von dem letzteren Typus ist uns als Musterbild erhalten geblieben die Kolossalstatue des farnesischen Herakles, besprochen zu Abb. 639 im Art. »Glykon«. In der Gröfse und Unverletztheit kommt diesem Kunstwerke gleich die vergoldete Bronzestatue, welche man im Jahre 1863 im Theater des Pompejus vermauert fand, und die jetzt in der Rotunde des Vatican steht. Sie ist 4 m hoch und zeigt den Typus der makedonischen Münzen (abgeb. Mon. Inst. VIII, 50). Die gewaltigen Körperformen erscheinen

gemildert in dem Torso vom Belvedere (s. Abb. 114 auf S. 108). — Die Jugendschöne des Herakles wird vorzugsweise durch geschnittene Steine verherrlicht, von Marmorbildwerken nennen wir als hervorragend den bekränzten Kopf im Vatican (Mus. Chiaramonti N. 692). Eine Kolossalstatue des Knaben Herakles mit Löwenfell und Keule aus grünem Basalt steht in dem grofsen Obersaale des capitolinischen Museums; die plumpen Formen des überfütterten Knaben machen einen fast widerlichen Eindruck (vgl. Braun, Museen Roms S. 184 ff.). Prätentiös ist die ebendaselbst aufgestellte bronzene Kolossalstatue des gereiften Helden mit den Äpfeln der Hesperiden (s. Welcker, Alte Denkm. V, 79). Übrigens finden sich Variationen sowie Abflachungen des Ideals in fast zahlloser Menge; gibt es doch z. B. in Pompeji von keinem Gotte so viel Bilder wie von ihm; vgl. auch die unten folgenden Bildwerke.

Indem wir jetzt an eine Auswahl der Hauptmomente des Herakleischen Sagenkreises herantreten, beginnen wir mit der ersten Jugend und Erziehung.

Zunächst ist hier zu bemerken, dafs die Sage, das Kind sei der Hera an die Brust gelegt, die es aber fortgeschleudert habe, wobei durch Ausströmung ihrer Milch die Milchstrafse entstanden sei, erst aus Lokalmythen (Diodor. IV, 9, 6; Paus. IX, 25, 2) durch alexandrinische Dichter weiter verbreitet und dann auch in der Kunst vorgetragen ist, wie ein Epigramm (Anthol. Plan. IX, 589: εἰς ἄγαλμα Ἥρας θηλαζούσης τὸν Ἡρακλέα) beweist. Sichere Darstellungen gibt es nicht (vgl. Art. »Hera« S. 650 mit Abb. 720).

Schon als Wiegenkind wird Herakles bekanntlich zum Schlangenwürger. Die schwungvolle Erzählung davon bei Pind. Nem. I, 35 ff. entrollt ein grofses Gemälde, und nachmals hat Theokrit daraus ein anmutiges Idyll (XXIV) gestaltet. Die Situation ist immer die gleiche: Herakles, 10 Monate alt bei Theokrit, erdrückt mit jeder Hand eine von der neidischen Hera gesendete Schlange, lächelnd und furchtlos, während Alkmene den totbleichen Iphikles, das schwächere Zwillingskind, an ihrem Busen birgt und Amphitryon sein Schwert zieht. Darauf weissagt Teiresias die grofse Zukunft des Knäbleins. So auch auf dem Gemälde des Zeuxis nach Plin. 35, 63: *Hercules infans dracones strangulans Alcmena matre coram pavente et Amphitryone.* Dieselben Motive führt Philostr. iun. 5 in Rhetorenweise aus. Auf eine statuarische Darstellung geht das Epigramm Anthol. Planud. IV, 90. Dafs dieselbe eine ebenso geschickte wie beliebte Bildung war, geht aus den öfteren Wiederholungen in Marmor und Erz hervor, die uns geblieben sind. In halb sitzender, halb liegender Stellung (mit den anmutigsten Variationen) hat der etwas gröfser gebildete Knabe mit jeder Hand eine der Schlangen gepackt, die er lächelnd zerdrückt. Wir geben hier (Abb. 721, nach Clarac Musée V pl. 783, 1955 A) eine schöne Bronze in Neapel, an deren Fufsgestell acht Thaten des erwachsenen Helden in Relief dargestellt sind, sichtbar hier links neben dem dreileibigen Geryon die Heraufholung des Kerberos, die Erdrosselung des nemeischen Löwen, die Erlegung der stymphalischen Vögel, das Abpflücken der Hesperidenäpfel. Ferner haben sich mehrere Reliefs (darunter ein sehr hübsches auf einer Schale des bekannten Hildesheimer Silberfundes), wenige Vasenbilder (Mon. Inst. XI, 42, 2), aber viele Gemmen und Münzen mit diesem Typus



721 Herakles als Schlangenwürger.

erhalten, namentlich aber zwei campanische Wandgemälde (Millin, G. M. 97, 430; Arch. Ztg. 1868 Taf. 4, woselbst S. 33 auch das Verzeichnis der Denkmäler), von denen das letztere neben dem Heldenknäblein Athene als ruhige Zuschauerin zeigt und durch rhythmische Anordnung und Haltung der Figuren auf ein bedeutendes Original zurückweist. Oberhalb dieses Bildes befindet sich ein anderes mit dem sitzenden Zeus, der, umgeben von Hera und Nike, aus einer Urne ein Los zieht, was zweifelsohne auf die Mühsale und den endlichen Sieg des künftigen Helden gedeutet werden soll.

Als künftiger Held wird Herakles zu einem Heldenerzieher gebracht, und zwar auf einer älteren Vase von Hermes selbst zu Chiron, wie später Achill (Münchener Vase N. 611; Arch. Ztg. 1876 S. 199).

Aber seit die athenischen Knaben Musik trieben, wurde diese Kunst auch für Herakles notwendig erachtet; der gefeierte mythische Sänger Linos wurde sein Lehrer in der Musik. Die Erzählung von diesem Unterrichte, der mit dem Totschlage des Lehrers endete, hat Jahn, Sächs. Berichte 1853 S. 145 mit grofser Wahrscheinlichkeit auf die attische Komödie zurückgeführt, für welche die bekannte Schwerfälligkeit der Thebaner zum Stichblatt wurde; doch mögen auch ältere Elemente zu grunde liegen, welche schon das Satyrdrama verwertet zu haben scheint. Aufser einem römischen Relief, das Herakles vor Linos leierspielend in Gegenwart einer Muse (?) zeigt, findet sich ein Vasenbild mit der Totschlagscene selbst, aus guter attischer Zeit, fast noch dem strengen Stile angehörig (abgeb. a. a. O. Taf. X, 2). Ein nackter Jüngling ist im Begriff, einem bärtigen Manne, der auf das Knie hingestürzt ist und in der Rechten noch die Leier wie zur Abwehr erhebt, mit einem Stuhlbein einen tödlichen Schlag zu versetzen. Vier andre Jünglinge fliehen mit erschreckter Geberde. Ein Diptychon an der Wand bezeichnet das Schullokal. Ein andres Vasenbild (Annal. Inst. 1871 tav. F) zeigt mit Inschriften den greisen Linos, wie er den vor ihm sitzenden Iphikles im Leierspiel unterrichtet, dahinter steht Herakles, ebenfalls in attischer Ephebentracht, aber durch die Körperbildung deutlich von dem weicheren Stiefbruder unterschieden und begleitet von einem alten Diener. — Die Bilder vom Schlangenwürger und vom Zitherschüler Herakles vereint bei Millin, G. M. 110, 431.

Nach Aristoteles sollte Herakles von Rhadamanthys (dem Totenrichter, eigentlich dem ägyptischen Gotte der Unterwelt = Ra Amenthes) erzogen sein (Schol. Theocrit. 13, 9); wahrscheinlich doch im Sinne dieses Weisen zur Tugend und Weisheit. Dies führt uns auf die berühmte Allegorie von Herakles am Scheidewege, deren Erfindung dem Sophisten Prodikos zugeschrieben wird. Den Nachweis dieser Fabel auf Kunstwerken, namentlich Vasen, welchen Welcker, Alte Denkm. III, 310—340 versucht hat, hält man für unerbracht (vgl. Müller, Arch. § 411, 6); selbst eine Hadrianische Münze steht nicht sicher.

Von den nun folgenden Heldenthaten des Herakles behandeln wir voran den Kreis der zwölf von Eurystheus ihm auferlegten Kämpfe. Ihre Zahl scheint zuerst in dem Epos des Pisander aufgestellt zu sein (etwa nach dem Vorbilde der die zwölf Bilder des Tierkreises durchlaufenden Sonne); jedoch kommen bei der Wahl auf Kunstwerken fortwährend mancherlei Variationen vor, und ein fester Kanon hat für die Kunst so wenig wie für die Dichtung existiert. Wie Sophokles (Trach. 1092 ff.) nur sechs Thaten nennt, so zeigen sich am Theseion nur zehn; aus Euripides (Herc. fur. 347 ff.) lassen sich zwölf herauszählen und so viele (eine mufs ergänzt werden) waren am Zeustempel in Olympia dargestellt (Paus. V, 10, 9). In den Giebelfeldern des Herakleion zu Theben befanden sich von Praxiteles Hand elf oder zwölf Abenteuer (Paus. IX, 11, 6). Der landläufige Cyklus, welchen wir jedoch nur aus römischen Reliefs, meist Sarkophagen, kennen, zählt bei Apollodor (II, 5) und Diodor (IV, 11) übereinstimmend folgende Abenteuer auf: 1. Nemeischer Löwe, 2. Lernäische Hydra, 3. Kerynitische Hirschkuh, 4. Erymantischer Eber, 5. Stymphalische Vögel, 6. Augiasstall, 7. Kretischer Stier, 8. Rosse des Diomedes, 9. Gürtel der Amazone, 10. Dreileibiger Geryon, 11. Äpfel der Hesperiden, 12. Kerberos.

Weiteres über die Denkmäler bei Zoega, Bassiril. II, 43 ff.; Annali 1864 p. 304 ff., 1868 p. 249 ff. Hervorragend unter den zusammenfassenden Bildwerken ist ein capitolinischer vierseitiger Altar, Foggini Mus. Cap. IV, 90; das sog. Relief Borgia Millin, G. M. 117, 453; ein grofses Marmorbecken in Villa Albani Zoega, Bassiril. II Taf. 61; Millin, G. M. 112. 113, 434. Auf Sarkophagen finden sich die Mühen des verklärten Herakles in symbolischer Beziehung auf die Mühen des Menschenlebens.

Das künstlerische Verdienst dieser Gruppierung ist meist sehr gering; die Enge des Raumes trieb zu Abkürzungen und unschönem Figurengedränge. Wir werden daher die bildliche Vorführung der Zwölfthaten so viel als thunlich auf ältere Darstellungen beschränken, namentlich auf archaische Vasenbilder, bei denen jedoch zu bemerken ist, dafs sich nirgends auch nur zwei der Abenteuer verbunden finden.

1. Der Kampf mit dem nemeischen Löwen, als erste und gefeiertste That, in Kunstdarstellungen wahrscheinlich schon aus Asien nach Griechenland übertragen, wurde in einer Metope des Theseion (Wieseler I, 105) und in vielen verlorenen berühmten Werken der bedeutendsten Künstler dargestellt: von Praxiteles am Herakleion in Theben, von Nikodamos an der Altismauer in Olympia, am amykläischen Throne, und am Throne des olympischen Zeus gemalt von Panainos. Auf archaischen Vasenbildern allein ist uns die Gruppe nach Gerhard über hundertmal aufbewahrt; es finden sich z. B. in München nicht weniger als 34, im britischen Museum 15 Exemplare. Viele dieser Gefäfse tragen die Namen der Künstler und zwar der angesehensten; von dem Maler Nikosthenes existieren sechs Amphoren mit diesem Gegenstande.

Die verschiedenen Kunstwerke führen uns den Kampf in allen seinen Stadien vor, bis zum Ausgang und dessen nächsten Folgen. Auf allen Darstellungen hat Herakles Köcher und Bogen abgelegt (wie bei Theocr. 25, 265). Einmal schreitet er, das

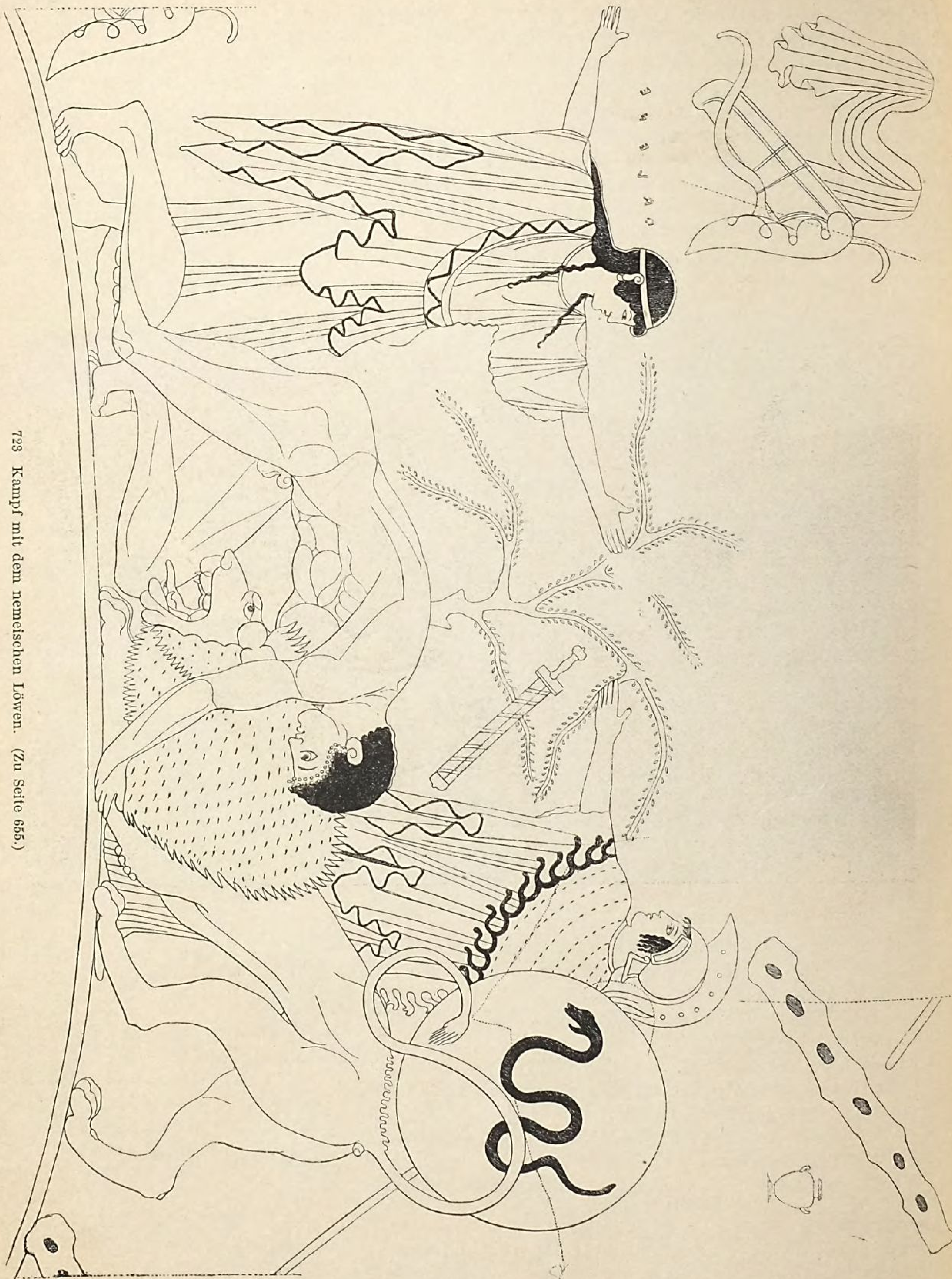
Gewand um den linken Arm gewickelt und den Schild vorhaltend, mit geschwungener Keule gegen den Löwen vor (Gerhard, Etr. u. camp. Vasenb. 14, 3). Die meisten Bilder zeigen den Ringkampf selbst, und zwar im ganzen auf zwei verschiedene Weisen, wie Michaelis (Annal. Inst. 1859 p. 60 ff.) nachgewiesen hat. Entweder nämlich wird das Tier aufrecht stehend von Herakles erwürgt: der Löwe ist bekanntlich unverwundbar durch Eisen nach Theocr. 25, 274; Diod. IV, 11: ἄτρωτος σιδήρῳ καὶ χαλκῷ καὶ λίθῳ; Apollod. II, 5, 1. Oder Herakles hat ihn mit der Keule zu Boden geschmettert und steht im Begriff, selber über ihn hergeworfen knieend oder liegend ihn mit seinen Armen zu erdrosseln, etwa wie bei Theocr. 25, 255 ff. Dabei ist ein eigentümlicher Zug, dafs der Löwe fast immer die linke Hinterpranke gegen den Kopf des Helden ausstreckt, und manchmal packt der letztere mit der rechten Hand jenen Fufs zur Abwehr. — Die Wahl des einen oder andern Motivs scheint sich nach den Raumverhältnissen gerichtet zu haben; doch ist das zweite im ganzen seltener, dagegen aber auf rotfigurigen Vasen herrschend.

Wir geben als Beispiel der ersten Darstellungsart Abb. 722, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 93, wo Herakles dem Tiere den Rachen und die Nase mit der rechten Hand zudrückt, während er mit der linken ihm den Hals umschlungen hält und die Kehle zuschnürt. Links von dem Helden steht Jolaos, der ihm die Keule hält, und die Ortsnymphe Nemea; rechts Athena mit ermutigender Handbewegung und hinter ihr Hermes.



722 Der nemeische Löwe.

Das schönste Exemplar der zweiten Gattung ist uns auf einer Münchener Vase (N. 415) ganz freien und grandiosen Stiles aufbewahrt, welche wir in Abb. 723, nach Mon. Inst. VI, 27 A bieten. Der Held erscheint jugendlich und unbärtig, völlig nackt. In schöner Stellung auf beiden Knieen liegend hält er mit beiden Armen den gewaltigen Kopf des Tieres umklammert, dessen geöffneter Rachen brüllende Töne hervorzustofsen scheint. Der Held hat alle Muskeln angespannt, um den Löwen zu überwältigen. Hinter der Gruppe selbst deuten Baumzweige, an denen Herakles sein Schwert aufgehangen hat, den nemeischen Wald an; des Helden Keule liegt rechts, seine Chlamys nebst Bogen und Köcher links am Boden. (Auf der Abbildung hat man diese Gegenstände, welche im Original seitlich unter den Henkeln des Gefäfses gemalt sind, der Raumersparnis halber in das obere leere Feld verlegt.) Zur rechten Seite wohnt auch hier Athena dem Kampfe bei, in langem Chiton mit Überschlag, mit der Schlangenaigis und dem runden Schilde, dessen Zeichen wiederum eine Schlange bildet. (Der Oberkörper nebst der oberen Hälfte des Schildes ist restauriert, wie die punktierte Linie andeutet, jedoch ganz sicher.) Athene scheint auch hier mit dem rechten Arme eine ermutigende Bewegung für ihren Helden zu machen; wenn nicht



723 Kampf mit dem nemeischen Löwen. (Zu Seite 655.)

vielmehr jener Gestus einer ihr gegenüber stehenden Frau gilt, welche im langen Kleide nebst Mantel, geschmückt mit Kopfbinde und Ohrringen, voller Erstaunen mit ausgebreiteten Armen sich zur Flucht wendet. Wir erwarten in ihr die Nymphe Nemea zu sehen; aber der beigeschriebene Name (ƎИƎ⅃AΛ) Galene, welcher der einer Nereide ist (die Meeresstille, Hes. Theog. 244), führt auf eine Wassernymphe, deren Herrschaft in dem stillen Nemeathale, mag man sie nun als Personifikation des dort sich ansammelnden Wassers, welches Herakles als Sonnenheld verdampfen läfst (Curtius, Peloponn II, 506. 587), wobei der Löwe ein Strom ist (λὶς ποταμὸς ὥς Theocr. 25, 201), oder als die Stille des öden Thales selbst auffassen, durch die Gewaltthat des Herakles und ihre Folgen vertrieben wird.

Völlig den Vasenbildern zweiter Art entsprechend ist ein schöner Marmorsarkophag, der jetzt noch in Rom am Seiteneingange der Kirche Sta Maria sopra Minerva steht (abgeb. Braun, Ant. Marmorw. II, 7). — Die Masse der späteren Wiederholungen in Marmor auf geschnittenen Steinen und Münzen von Tarent und Herakleia hat Zoega, Bassiril. II, 55 zusammengestellt. Statuengruppen bei Clarac pl. 783. 791. Spiegelzeichnungen bei Gerhard tav. 132. 133. Schönes Thonrelief bei Campana opere plast. 22. Herkulanisches Gemälde Mus. Borb. XI, 9. Nach errungenem Siege setzt Herakles dem entseelten Untiere den Fufs auf den Leib (so in einer Metope des olympischen Zeustempels, Wieseler I, 128). Auf einem Münchener Marmordiskus (Lützow, Münchener Ant. Taf. 2) hebt er es empor, um es in die Höhle oder nach Mykenä zu tragen. Die Ausweidung des getöteten Löwen durch Herakles unter zwei mächtigen Ölbäumen stellt eine archaische Trinkschale dar (Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 233).



724 Die lernäische Hydra. (Zu Seite 658.)

2. Die lernäische Hydra (über deren Bedeutung s. Art. »Amymone« S. 77) findet sich auf älteren Vasen verhältnismäfsig selten, dagegen auf allen Gattungen späterer Kunstwerke. Dafs die malerische und noch mehr die plastische Gestaltung des Untiers nicht leicht war, wenn den Anforderungen an die Schönheit und an die Schreckhaftigkeit zugleich Genüge geschehen sollte, sieht man den Bildungen an. Ein dickgewundener Schlangenleib zerteilt sich oben in eine Anzahl langer sich windender Hälse, an denen Schlangenköpfe, oft bärtig, mit weitgesperrten Mäulern hängen, die dem Kämpfer entgegenzüngeln. Die Zahl der Köpfe schwankt; wir finden alle Ziffern von drei bis zwölf (aufser elf) vertreten. Der Leib hat auf römischen Reliefs oft keinen festen Stand. Eine merkwürdige Eigenbildung bietet eine Kolossalgruppe im unteren Säulengange des capitolinischen Museums: die Hydra

hat den Schlangenleib, aber wie Echidna mit einem weiblichen Kopfe, aus dessen Haaren die Schlangen hervorwachsen; sie hat sich um Herakles' linkes Bein geschlungen; der Held brennt die Köpfe mit der Fackel ab (vgl. Preller, Griech. Myth. II, 316 Anm. 1). Anderwärts sehen wir als Waffe in der Hand des Herakles meist das Schwert, mehrmals die Sichel (wie auch an der Metope des delphischen Tempels Eur. Jon. 192), nie Pfeile, auf den Basreliefs aber regelmäfsig die Keule. Zuweilen und gerade in den ältesten Darstellungen ist Jolaos sein Helfer; ihn sehen wir pfeilschiefsend, auch mit der Fackel die Köpfe abbrennend, wie bei Apollodor; der eben dort erwähnte, von Panyasis eingeführte Krebs, welcher Herakles in den Fufs beifst, findet sich ebenfalls auf Vasen. Athena, Hermes, auch die Ortsnymphe von Lerna sind bei dem Kampfe zugegen. Als Probe geben wir das Hauptstück vom Bilde einer archaischen Amphora bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 95. 96 (Abb. 724), deren altertümliche Darstellung trotz aller Steifheit leicht verständlich ist. Zwei der neun Köpfe liegen schon zu Boden, die andern, obwohl schrecklich züngelnd, vermögen den mit dem Schwerte kämpfenden Helden nicht irre zu machen, wie unbehilflich auch die allzu gedrungene Gestalt mit dem grofsen Köcher auf dem Rücken dasteht. Jolaos steht ihm nicht bei, sondern hält gerüstet die Zügel des (in der Abbildung fortgelassenen) Viergespanns. Aber die hinter Herakles ruhig und ohne Waffen wartende Athena ist des Erfolges so sicher, dafs sie schon in der Rechten die Weinkanne bereit hält, um ihm nach vollbrachter That zum Siegesgrufse zu kredenzen. — Andre Denkmäler und Litteratur bei Zoega, Bassiril. II, 64; Gerhard a. a. O. 148; Mon. Inst. III, 46; Welcker, Alte Denkm. III, 257 ff.

3. Der erymanthische Eber ist, wie längst bekannt, ein schäumendes Bergwasser im engen Waldthal, welches Herakles bändigt; der scheinbar scherzhafte Zusatz, wie Eurystheus, als jener ihm die gefangene Bestie auf den Schultern tragend zeigt, sich feige in ein Fafs verkriecht (d. h. wohl in eine Zisterne, wie Ares bei Homer E 384), hat auch uralten Sinn, wenn man an das nie zu füllende Fafs der Danaiden (gleichfalls eine Zisterne) denkt, sowie an das Fafs des nachbarlichen Pholos: wenn die Sonne jene wilden Gewässer aufgetrocknet hat, so lagern sich die Dünste am Himmel, dessen Wölbung sich hinter ihnen zu verstecken scheint. Die Kunst, dem Märchenwitze folgend, malte natürlich ein »irdisches« Fafs, so lange sie naiv blieb. Daher diese Vorstellung fast nur auf älteren Vasen und zwar als eine der beliebtesten in typisch-naiver Art wiederkehrt (wobei indes in dem Fafs Eurystheus zuweilen fehlt), später aber sehr selten ist. Auf dem hier gegebenen Vasenbilde nach Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 97, 1 (Abb. 725)



725 Der erymanthische Eber.

sehen wir Herakles, wie er mutwillig den Schrecken des geflüchteten Königs, der abwehrend und bittend die Hand hebt, noch vergröfsert, indem er die zappelnde Bestie hoch hebt und Miene macht, sie in das Fafs hinabfallen zu lassen; rechts stehen seine regelmäfsigen Geleiter unter den Göttern, links der Knappe Jolaos mit dem Bogen und die Ortsnymphe. Auf einer Anzahl andrer Bilder ist Herakles eben erst im Begriff, den Eber zu fassen. Von späteren Darstellungen ist allenfalls ein Gemälde aus Herculaneum, Pitt. d'Ercol. III, 47 zu nennen, in der Komposition den Vasen nachgebildet, über welches s. Welcker, Alte Denkm. IV, 124. Übrigens vgl. Zoega, Bassiril. II, 72; Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 46, 14; Klein, Euphronios S. 40—46.

Mit der Eberjagd verknüpft ist das Abenteuer bei Pholos und der Kampf mit den Kentauren, possierlich gebildete Kentauren (s. den Art.) herbeigesprengt, begierig ihren Anteil zu nehmen. — Auf jüngeren Vasenbildern ist der Einflufs der Tempelskulpturen auf die Kentaurenschlacht vornehmlich in schöner Gruppierung sichtbar. Nachweisungen bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 126 ff.; Arch. Ztg. 1865 S. 81. Spätere Marmorgruppe und Relief mit Kentaurenkampf bei Zoega, Bassiril. II, 87. Münze des Antoninus Pius Millin, G. M. 105, 437.

4. Die Bändigung des kretischen Stieres, dessen ursprüngliche Identität mit dem Stiere der Europa und dem der Pasiphae, sowie auch mit dem Minotauros von selbst sich ergibt, ist schon deshalb, weil er für Athen eine Replik im marathonischen Abenteuer des Theseus besafs, seltener auf Kunstwerken (ausgelassen auch bei Eurip. Herc. fur. 358), besonders seitdem in den thessalischen Stierkämpfen



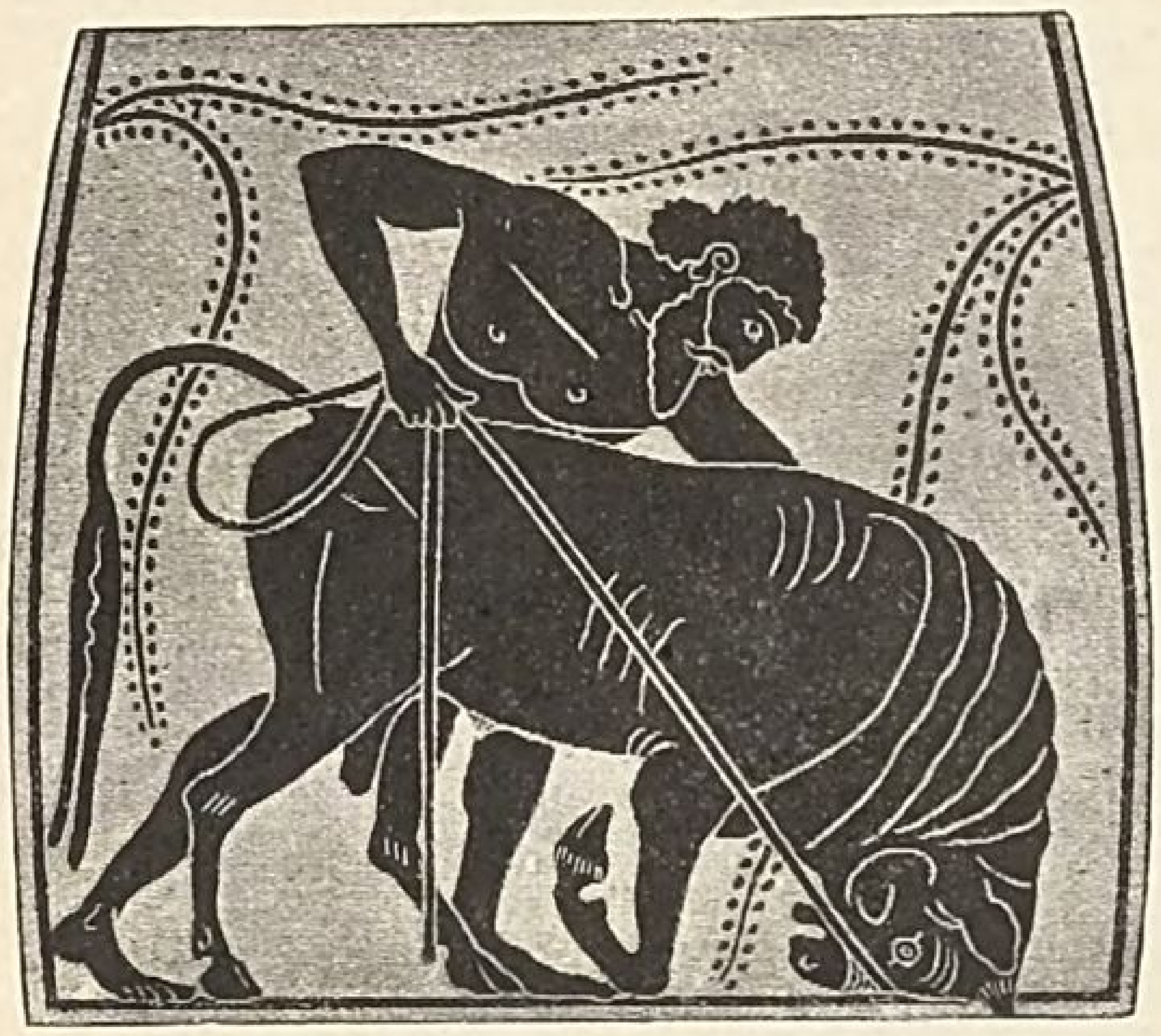
726. Das Weinfafs der Kentauren.

welcher schon am amykläischen Throne eine Stelle fand (Paus. III, 18, 7). Auf archaischen Vasenbildern, seltener im freien Stile, ist besonders der heitere, fast komische Anfang des Märchens oft anmutig variiert. Wir finden die Ankunft des Herakles und Begrüfsung des Pholos vor dem bedeckten Weinfasse und ohne dasselbe; ferner die Eröffnung und erste Ausbeutung des Fasses, wobei Herakles niedergebückt ausschöpft oder mit Pholos gelagert behaglich zecht; dann bei demselben Akt die durch den Weinduft herbeigelockten jubelnden Kentauren; endlich die wildeste Schlacht, wo Herakles mit Pfeilen, die Kentauren mit Steinen kämpfen. Wir geben das heitere Bild aus Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 119, 5 (Abb. 726), wo Herakles eben vorgebückt dasteht, um mit einem Kantharos aus dem Fasse zu schöpfen. Der Held ist noch in voller Rüstung, nur die Keule hat er an das Fafs gelehnt, sowie gegenüber dessen gewölbten Deckel. Da kommen jubelnd zwei ganz

(ταυροκαθάψια, über welche Arch. Ztg. 1878 Taf. 9) dem Halbgotte noch eine menschliche Konkurrenz erwachsen war und die That vielleicht zu gering dünkte. Auf älteren Vasen (z. B. München N. 362. 366. 398) pflegt Herakles den Stier mit Schlingen an den Füfsen zu fesseln, an Fufs und Horn zugleich, wie es scheint, auf dem Bildchen, welches wir nach Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 98, 1 wiederholen (Abb. 727). Anderswo fafst er ganz nach Weise der Thessalier den Stier vorn bei den Hörnern, waffenlos und unbekleidet. Oder er führt, in seiner gewöhnlichen Tracht, ihn am Horne haltend gemessenen Schrittes, wie Gerhard a. a. O. S. 48 ff. ausführt, zum Opferaltar, wobei das Symbolische vorwiegt. Eine ganz neue Komposition besitzen wir in der unvergleichlichen Metopengruppe, welche Art. »Olympia« abgebildet wird.

5. Für die Einholung der kerynitischen Hirschkuh war in der ältesten Kunst, in die uns

mittels der Vasenbilder ein Einblick verstattet wird, eine bleibende Vorstellungsart noch nicht gefunden. Wir sehen entweder den eingeholten Hirsch wie gezähmt dem Herakles folgen oder den Helden, der ihn trägt, im wilden Streit, den die Mythe andeutet, mit



727 Der kretische Stier. (Zu Seite 659.)



728 Der kerynitische Hirsch.

Apollon und Artemis, eine Darstellung, die an den Dreifufsraub erinnert und auf einem Bronzehelm wiederholt ist (Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 90—101). In der Übergangsperiode aber schon mufs jene schöne, auch in einem Epigramm Anth. Plan. IV, 96 gepriesene Gruppe erfunden sein (Müller, Arch. § 96, 25), welche Herakles knieend auf dem Bug des eben erreichten und am Geweih gefafsten Tieres vorstellt. Wir geben hier eine pompejanische Bronze von 0,80 m Höhe, welche als Brunnenverzierung diente und das Wasser aus dem Maule des nach der Sage am Flusse Ladon ereilten Hirsches strömen liefs (Abb. 728, nach Mon. Inst. IV, 7). »Es ist aber zu bemerken, dafs hier wie in der Dresdener Gruppe und wohl auch sonst noch, nicht eine Hindin der Sage gemäfs, sondern ein Hirsch dargestellt ist. Der Grund mochte sein, dafs man in späterer Zeit an dem Geweih Anstofs nahm, welches der Mythus der Hindin beilegte, weil die Naturkundigen dies für falsch erklärten. Da das Geweih aber in der Sage besonders hervorgehoben war und in der bildlichen Darstellung sich schön ausnahm, so half man sich wohl durch die Veränderung des Geschlechts, wie denn auch spätere Schriftsteller angeben, es sei ein Hirsch, welchen Herakles verfolgt habe« (Jahn, Arch. Beitr. S. 226, wo auch die Litteratur).

6. Über den Kampf gegen die Amazonen s. oben S. 61. Die eigentliche Abnahme des Gürtels der Hippolyte findet sich nicht auf Vasen, nur auf römischen Reliefs. (Dagegen übergibt ihm eine Amazone ruhig den Gürtel auf einer Vase, Arch. Ztg. 1856 Taf. 89.)

7. Die stymphalischen Vögel fanden sich, weil unbequem für die Plastik, unter den Heraklesthaten weder am Theseion noch in Theben, jedoch in Olympia und auf allen römischen Kunstwerken. Einzeldarstellungen bieten einige Münzen und ältere Vasenbilder, auf denen Herakles knieend oder stehend die teils in kranichähnlicher, teils in straufsen- oder schwanähnlicher Gestalt gebildeten Vögel entweder mit Pfeilen, auch wohl mit der Schleuder erschiefst oder mit der Keule erschlägt. Dafs von diesen Sturm und Hagel versinnlichenden Flügeltieren keine deutliche Vorstellung sich herausgebildet hatte, sieht man auch aus Paus. VIII, 22, 4, der sie ibisähnlich nennt und darauf bei dem Artemisheiligtume sirenenartige Jungfrauengebilde aus Marmor beschreibt, welche doch wohl Stymphaliden sein sollen. Abbildungen unbedeutender Kunstvorstellungen bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 105. 106; IV, 324; Millin, G. M. 120, 440; 123, 442. Als geflügelte Mädchen, welche in einen Schlangenleib endigen, erscheinen sie einmal Mus. Pio-Clem. IV, 40.

8. Dafs die Reinigung der Ställe des Augeias kein eigentlicher Gegenstand einer freien Kunst-

darstellung werden konnte, ist begreiflich. An den Tempelmetopen in Athen und Theben fehlt auch diese That; kein Vasenbild bietet sie; nur in Olympia wurde sie durch lokale Rücksichtnahme vorgeführt. Darnach ziemlich regelmäfsig in dem Cyklus römischer Denkmäler, wo Herakles mit einer grofsen Spitzhacke das Erdreich zertrümmernd einen Graben zieht; eine Darstellung, der sich ebenso schwer künstlerischer wie poetischer Reiz abgewinnen läfst.

9. Die Rosse des Thrakerkönigs Diomedes, welche Menschenfleisch frafsen, wurden von Herakles an ihren Krippen erschlagen, nach andern lebend dem Eurystheus vorgeführt. Nie auf Vasenbildern, aber oft auf römischen Denkmälern der Zwölfthaten sieht man Herakles als ihren Bändiger, indem er sie teils mit der Keule erschlägt, teils an der Mähne packt und ohne Zügel bemeistert. Als vereinzeltes Rundwerk, fast in Lebensgröfse, steht die schöne Gruppe im Vatican da (abgeb. Clarac V, 797, 2001).

10. Der Kampf gegen den dreileibigen Riesen Geryones und die Wegführung seiner Herde erfreute sich grofser Beliebtheit bei Dichtern und bei Künstlern, trotzdem für die letzteren in der Komposition jener unnatürlichen Bildung eine Schwierigkeit lag, welche nur von der Malerei einigermafsen durch Verdeckung überwunden werden konnte. An statuarischen Werken besitzen wir nur eine Marmorgruppe im Vatican.

Von Reliefs wird aufser den Zusammenstellungen der Thaten eine Einzeldarstellung des Kampfes erwähnt am Kasten des Kypselos, das Wegtreiben der Rinder am amykläischen Throne (Paus. V, 19, 1; III, 18, 7). Erhalten sind uns ziemlich viele archaische Vasenbilder, welche das Ringen nach künstlerischer Gestaltung des widerstrebenden Stoffes deutlich erweisen. Auf den ältesten (chalkidischen) sehen wir bei Geryones nur einen Unterleib, auf zwei Beinen, woraus aber drei Oberleiber mit Armen und Köpfen hervorgewachsen sind (Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 105. 106; IV, 323); auch erscheint hier der Riese mit grofsen Flügeln ausgestattet. Später (in der peloponnesischen von den Attikern angenommenen Form s. Arch. Ztg. 1876 S. 117) werden es drei vollständige, anscheinend (so weit dies die regelmäfsige Verdeckung durch den Schild wahrnehmen läfst) in der Mitte zusammengewachsene Männer, wie an der Kypseloslade (τρεῖς δὲ ἄνδρες Γηρυόνης εἰσὶν ἀλλήλοις προςεχόμενοι) und noch deutlicher Apollodor ihn beschreibt II, 5, 10, 2: τριῶν ἔχων ἀνδρῶν συμφυὲς σῶμα, συνηγμένον μὲν εἰς ἓν κατὰ τὴν γαστέρα, ἐσχισμένον δὲ εἰς τρεῖς ἀπὸ λαγόνων τε καὶ μηρῶν. Man versuchte es auch mit zwei Köpfen (Gerhard a. a. O. S. 72 Note 38). Den Angriff auf ihn macht Herakles auf den ältesten Bildern mit Pfeilen; später schiefst er zuerst zwei Leiber nieder, dann schlägt er mit Schwert oder Keule drein. Statt der schablonenhaft nebeneinander geordneten Kämpfer suchen einzelne Maler gröfsere Lebendigkeit in die Gruppe dadurch zu bringen, dafs sie die von Pfeilen getroffenen Leiber nach rechts und links umsinken lassen. Der von Herakles vorher schon getötete Hirt Eurytion und zuweilen auch sein Hund Orthros (der auf der Münchener Vase N. 337 doppelköpfig ist) pflegen zu Füfsen ihres Herrn hingestreckt zu liegen. Hinzugefügt findet man als Zuschauer öfters Athena und auch Erytheia, die Tochter des Riesen, auch die rötlichen Rinder. In dem hier folgenden Bilde des auch sonst bekannten Vasenmalers Exekias (Abb. 729, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 107, 1) sehen wir die allmählich schon erfolgte Entkräftung des Riesen durch die wankende Stellung der beiden äufseren Leiber, welche von Pfeilen getroffen sind, in verschiedenen Stadien sehr gut ausgedrückt. Der am Boden liegende Eurytion trägt als Hirt eine Pelzkappe und ein Fell. Die Zeichnung alles Nebenwerkes ist sehr sorgfältig ausgeführt. — Aus der Blütezeit griechischer Kunst ist die Kampfgruppe, und zwar in demselben Typus, nur einmal auf der 8. und 9. Metope des athenischen Theseion (s. Art.) nachgewiesen, leider so sehr zerstört, dafs kaum Umrisse sichtbar sind. Ausführliche Erörterungen über die Vasenbilder bei Klein, Euphronios S. 27—40.

An das Abenteuer mit Geryones knüpft Apollodor II, 5, 10, 5 die Fahrt des Herakles im Sonnenbecher des Helios, eine orientalische Symbolik des den Ozean durchschwimmenden Sonnengottes, die sich auf einem Vasenbilde bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 109 einfach dargestellt findet; der Becher, in dem er sitzt, gleicht in der Form dem herakleischen Humpen (σκύφος). Mehrere etruskische Skarabäen zeigen den Helden auf den Gefäfsen wie auf einem Flofse lagernd, das er durch ein Segel lenkt (Gerhard a. a. O. S. 86, 17).

11. Die Äpfel der Hesperiden werden im Art. »Hesperiden« behandelt; vgl. auch Art. »Atlas«.

12. Die Heraufholung des Kerberos aus der Unterwelt, welche den Schlufs des Zwölfthatencyklus bildet, ist wahrscheinlich eine der ältesten und greifbarsten Mythen, deren Deutung auf den Untergang und Wiederaufgang der Sonne keinem Zweifel unterliegt. Bei der Überwindung der Schrecknisse dieses nächtlichen und unterirdischen Dunkels geniefst Herakles natürlich des Beistandes der Lichtgöttin Athena und auch des Hermes (mag man diesen als Windgott oder als Dämmerung fassen) schon bei Homer λ 626: Ἑρμείας δέ μ' ἔπεμψεν ἰδὲ γλαυκῶπις Ἀθήνη. Diese beiden finden wir denn auch regelmäfsig als seine Helfer und Geleiter in älteren Darstellungen auf Vasenbildern, welche jedoch übrigens von der späteren Tradition einige bemerkenswerte Abweichungen zeigen. Zunächst erscheint der Hund, dem Homer noch keine Wundergestalt gibt, fast



729 Der dreileibige Geryon. (Zu Seite 661.)



730 Die Heraufholung des Cerberus. (Zu Seite 663.)

regelmäfsig zweiköpfig, zuweilen selbst einköpfig (Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 164 Note 15); ferner hat er entweder am Haupte einige Schlangen oder sein Schwanz läuft in eine solche aus, wogegen später (bei Apollod. II, 5, 12, 1) drei Köpfe die Regel bilden (vgl. Art. »Unterwelt«). Der gestellten Aufgabe, dafs Herakles den Hund ohne seine gewöhnlichen Waffen bezwingen solle, bleiben die Künstler treu; jedoch ist die bei Apollodor genau angegebene Kampfweise des Würgens (περιβαλὼν τῇ κεφαλῇ τὰς χεῖρας οὐκ ἀνῆκε, καίπερ δακνόμενος ὑπὸ τοῦ κατὰ τὴν οὐρὰν δράκοντος, κρατῶν δὲ ἐκ τοῦ τραχήλου καὶ ἄγχων τὸ θηρίον ἔπεισε) nirgends sichtbar, überhaupt ein eigentlicher Kampf nicht dargestellt, sondern entweder der Schrecken des Herakles vor dem grausen Anblick (indem er in die Kniee sinkt und davonlaufen will, Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 129) oder, weit häufiger, die Entführung des freiwillig folgenden, später meist an Ketten gezerrten Ungetüms. Der üblichsten Auffassung entspricht das an beiden Seiten von dem Maler selbst gekürzte Bild einer archaischen Hydria bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 131 (Abb. 730), wo Herakles, die Keule schwingend, sogar die aus ihrem Palaste hervortretende Persephone zu bedrohen scheint. Er hält den zweiköpfigen Höllenhund an einer seinen Rachen durchziehenden Kette und reifst ihn aus der durch eine ionische Säule bezeichneten Pforte. Mit lebhafter Geberde gegen die Vergewaltigung sich verwahrend tritt die Herrscherin der Unterwelt hervor; worauf gegenüber Hermes mit ähnlichem Gestus warnend, drohend oder beschwörend ihr wahrscheinlich seinen Schützling als vom Zeus empfohlen und begünstigt ankündigt. Schon abgewendet steht die gerüstete Athena (auf ihrem Schilde ein Adler zu günstiger Vorbedeutung) vor dem Viergespann, mit welchem sie Herakles hergebracht hat, vielleicht auch heimzuführen gedenkt. — Über andre Darstellungen s. aufser Gerhard a. a. O. Arch. Ztg. 1859 Taf. 125; Annal. Inst. 1859 p. 398; Zoega, Bassiril. II, 58. Karikierte Darstellung einer etruskischen Vase, wo Eurystheus vor dem dreiköpfigen Untiere ins Fafs kriecht, Mon. Inst. VI, 36.

Die auf obigem Bilde sichtbaren Laubzweige bei Herakles und an dem Haupte der Persephone werden von Gerhard a. a. O., der sie »bacchische Ranken« nennt (die botanische Bestimmung dürfte schwierig sein), mit der von Eur. Herc. fur. 613 erwähnten Mysterieneinweihung des Herakles (genauer bei Apollod. II, 5, 12) in Beziehung gesetzt. Ob derartige Zeichen diese Geltung haben und ob überhaupt verschiedene Bilder, wie z. B. Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 128, in dieser Richtung auf den durch mystische Reinigung geweihten und gefeiten Helden zu deuten seien, wird wohl bei dem Dunkel, in welchem die Mysterien geflissentlich gehalten wurden, unentschieden bleiben.

Herakles als Kriegsheld. Während die Abenteuer der Zwölfkämpfe meist auf dem Gebiete des Peloponnes sich bewegen, sind andre durch das nationale Epos besungene eigentliche Kriegsthaten vorzugsweise in Nordgriechenland zu Hause oder dorthin verpflanzt. So die Kämpfe gegen den Bogenspanner Eurytos und die Stadt Oichalia in Thessalien oder Euboia, gegen Troja, ferner gegen Pylos und Lakedämon, welche alle jedoch die Kunst sehr wenig beschäftigt haben. Von dem Verhältnisse zu Eurytos gibt uns eine einzige sehr altertümliche Vase (chalkidischer Fabrik?) Kunde (Welcker, Alte Denkm. V Taf. 15).

Herakles bei dem Kampfe mit den Ligyern (Strab. IV, 183) im Gedränge erkennt Gerhard auf dem prächtigen Relief einer Dreifufsbasis Mus. Pio-Clem. V, 15 (s. Arch. Ztg. 1861 Taf. 151); verwundet am Schenkel im Kampfe mit den Hippo-



731 Herakles in den Walfisch steigend.

koontiden (Paus. III, 15, 3) ebdas., während v. Lützow, Münchener Antiken Taf. 3 Telephos darin sieht. Über die Bilder von Amazonenkämpfen vgl. Art. »Amazonen« S. 61. Hieran schliefst sich in pragmatisierender Mythenerzählung bekanntlich das Abenteuer von der Befreiung der Hesione, der Tochter des Königs Laomedon von Troja, welche ebenso wie Andromeda (s. Art. »Perseus«) einem Meerungeheuer preisgegeben, aber durch Herakles und Telamon gerettet wird. Auf diese That wird mit grofser Wahrscheinlichkeit ein eigentümliches Vasenbild bezogen, welches man früher als »Jason im Drachen« deutete. Zur Bezwingung des Meerungeheuers nämlich steigt nach einer namentlich durch Hellanikos (beim Schol. Iliad. Υ 146) überlieferten Sage der Held in den Schlund desselben hinab, um es im Innern durch Zerstörung der Eingeweide zu vernichten, und geht nach dreitägiger Arbeit nur mit Verlust seiner Haare, welche ihm die innere Glut versengt hat, wieder daraus hervor. Auf der hier folgenden kleinen Vasenzeichnung (Abb. 731, nach Welcker, Alte Denkm. III

Taf. 24, 2) sehen wir nur den weitgeöffneten und mit vielen scharfen Zähnen besetzten Rachen eines durch das grofse Auge charakterisierten Haifisches, in welchen ein Held einzusteigen im Begriff steht. »Dafs Herakles nicht mit der üblichen Keule oder dem Bogen bewaffnet ist, ergibt sich aus der Situation. Der weite Mantel, welchen Herakles um seinen Körper geschlagen trägt, wurde ebenfalls nicht aufs Geratewohl von dem Künstler beigemalt, sondern hat mythologische Bedeutung und Begründung. Es wird nämlich erzählt, dafs Herakles bei Erlegung des Seetieres von Athene ein Schutzmittel erhalten habe (Schol. Iliad. l. c.: καὶ Ἀθηνᾶς αὐτῷ πρόβλημα ποιησάσης τὸ καλούμενον ἀμφίχυτον τεῖχος). Welcker (a. a. O.) hat darauf hingewiesen, dafs ursprünglich wohl τεῦχος anzunehmen sei, welche ringsumschliefsende Wehr späterhin als eine eigentümliche Schutzmauer mifsverstanden worden sei. Das Schutzmittel ist von dem Maler in Form des Mantels gegeben, welcher den Helden wie ein schirmender Schild vom Kopf bis zu Fufs einhüllt.« Diese Deutung von Flasch (Angebl. Argonautenbilder S. 28) war (letzterem unbekannt) schon von Wieseler, Zeitschr. f. Altert.-Wissensch. 1851 S. 318 mit derselben Begründung aufgestellt worden. — In anderen Vorstellungen findet ein eigentlicher Kampf statt (wie ihn wahrscheinlich Antiphilus gemalt [Plin. 35, 114] und Philostratus iunior [12] beschrieben hat), an dem auch der Gefährte des Herakles, Telamon, teilnimmt. S. Campana op. in. plast. 21; Pitture d'Ercol. IV, 62, wo ein Held ohne Attribute gegen das Ungetüm einen Stein schleudert nach Flacc. Argon. II, 533: *Alcides saxo surgentia colla obruit.* Bei Winckelmann, Mon. ined. 66 liegt das Untier schon durch Herakles besiegt da, Telamon führt Hesione vom Felsen herab. Hierauf bezieht Wieseler auch Pitture d'Ercol. IV, 61 (sonst auf Andromeda gedeutet); Helbig N. 1129; vgl. auch N. 1130 bis 1132.

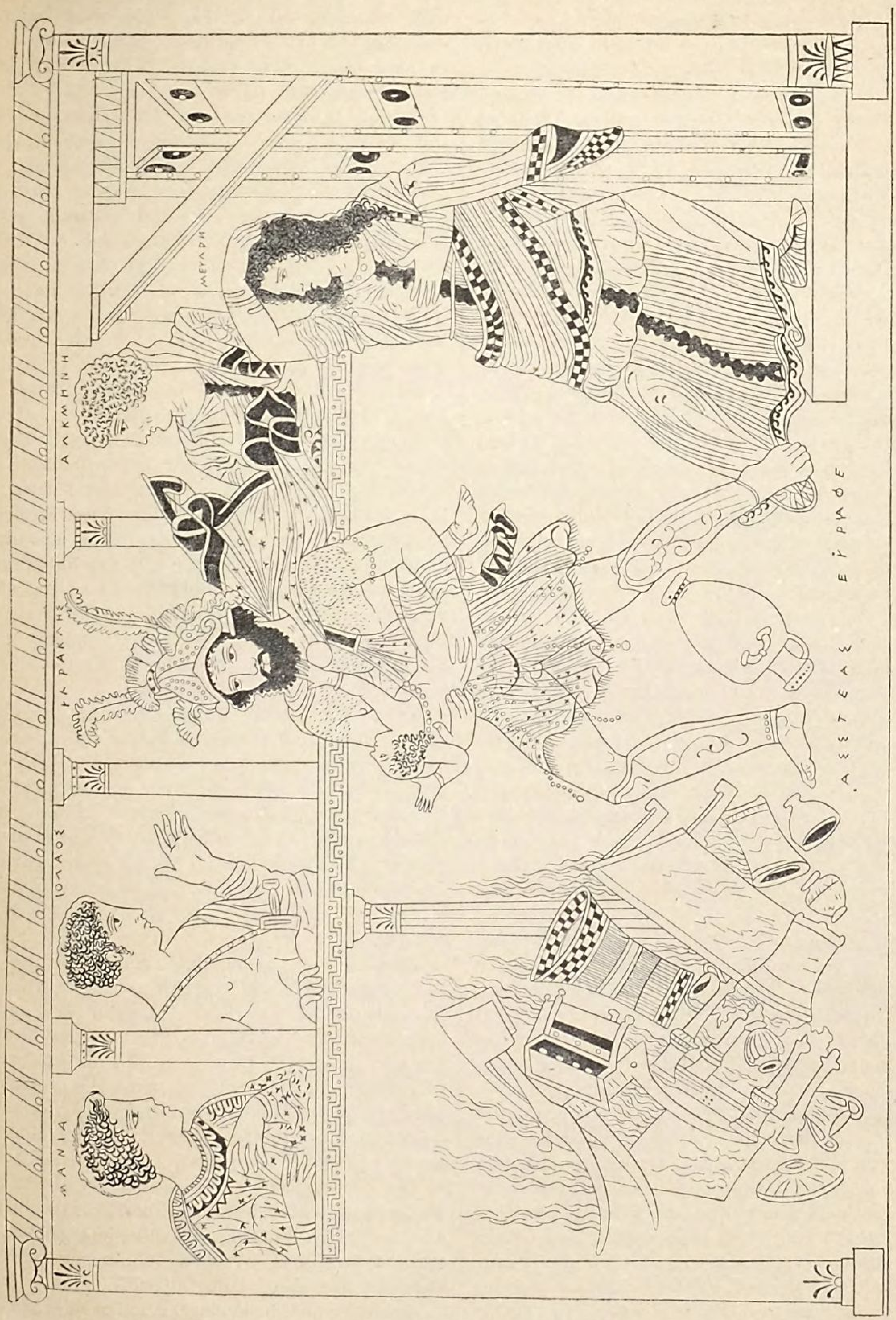
Nach Befreiung seiner Tochter weigert sich König Laomedon, den bedungenen Lohn — windschnelle Rosse — auszuhändigen, weshalb Herakles später in Begleitung von Telamon und Peleus einen Rachezug gegen Troja unternimmt. Auf der Fahrt opfert er auf einer Insel bei Lemnos der dort verehrten Göttin Chryse an dem Altare, welchen Jason auf dem Argonautenzuge gestiftet haben sollte, und neben welchem später Philoktetes durch Schlangenbifs eine schwere Wunde davontrug. Dieses Opfer stellen zwei Vasenbilder vor, welche wegen des auf dem einen (bei Wieseler, Denkm. I, 10) falsch gelesenen Namens (Jeson statt Joleos) irrtümlich auf die Argonauten bezogen wurden; s. Flasch, Angebl. Argonautenb. S. 13 ff. (Zwei ähnliche Opfervorstellungen sind gar nicht mythologisch; Flasch a. a. O.)

Der Kampf vor Troja selbst, in welchem Laomedon und alle seine Söhne aufser Priamos fallen, hat in dem Giebelfelde des äginetischen Tempels seine klassische Verherrlichung gefunden, weil Telamon, der Vater des Aias von Salamis, dabei besonders beteiligt war (s. S. 335 Abb. 348 u. 350), sonst freilich keine Spur hinterlassen.

Ziemlich vereinzelt und auf die archaische Kunst beschränkt sind auch die Darstellungen des Märchens von den Kerkopen, neckischen Dieben, die, dem Namen nach zu urteilen, als geschwänzte Affen, also mit silenenhafter Bildung in Kleinasien zu Hause waren. Als sie den Herakles foppen wollen, bindet er die knabenhaften Gestalten mit den Füfsen an eine Stange, die er über seine Schulter wirft, und trägt sie fort. Die weitverbreitete Popularität des derben Volksschwankes bezeugt die altertümliche Metope eines Tempels in Selinunt (s. S. 330 Abb. 345); mehrere archaische Vasenbilder, davon eines bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 110, ein andres in München N. 783 bestätigen den Gefallen an dieser Komik. In naher Verbindung mit diesem Abenteuer stehen die neckischen Bilder auf späteren attischen Vasen, wo mutwillige Satyrn den schlafenden Herakles seiner Waffen berauben und dann von dem Erwachten verfolgt und gezüchtigt werden, wie es oft in Satyrspielen dargestellt sein mochte (s. Jahn, Philologus 27 p. 17—27).

Wir begleiten jetzt Herakles sozusagen ins Familienleben und finden eine wunderliche Mär. Der thebanische Held bekommt die Tochter des dortigen Herrschers Kreon zur Ehe, die Megara, welche schon bei Homer (λ 269) als seine Gattin erwähnt wird. Plötzlich verfällt er in Wahnsinn und tötet die Gattin nebst seinen eignen Kindern. Die Entstehung dieses Mythus sucht man im Orient und ist geneigt, darin die Glut der Sonne zu finden, welche die im Frühling von ihr selbst gezeugte Pflanzenwelt wie rasend im Hochsommer verzehrt und verbrennt. Im Epos hatten die Kyprien davon erzählt, dann der Lyriker Stesichoros; Euripides machte eine noch erhaltene Tragödie daraus. In dieser wird die Raserei direkt von der neidischen Hera dem Helden gesandt, nachdem er eben die letzte der Zwölfthaten, die Heraufholung des Kerberos, vollbracht hat. Ein einziges in Pästum gefundenes Vasenbild (Abb. 732, nach Mon. Inst. VIII, 10) bringt uns die Fabel zur bildlichen Anschauung. Der Maler des Bildes, Assteas (ΑΣΣΤΕΑΣ ΕΓΡΑΦΕ), kommt mehrmals auf unteritalischen Gefäfsen vor und gehört der späteren Entwickelung dieses Kunstzweiges an. Seine Darstellung ist durch die attische Tragödie sichtlich beeinflufst, ohne sich jedoch eng an sie zu halten; s. Hirzel in Annal. 1864 p. 323 ff., dem wir in der Beschreibung folgen.

Die Mitte des grofsen Bildes nimmt der rasende Herakles selber ein, wie er im Begriff steht, sein Kind in den flammenden Scheiterhaufen von allerlei



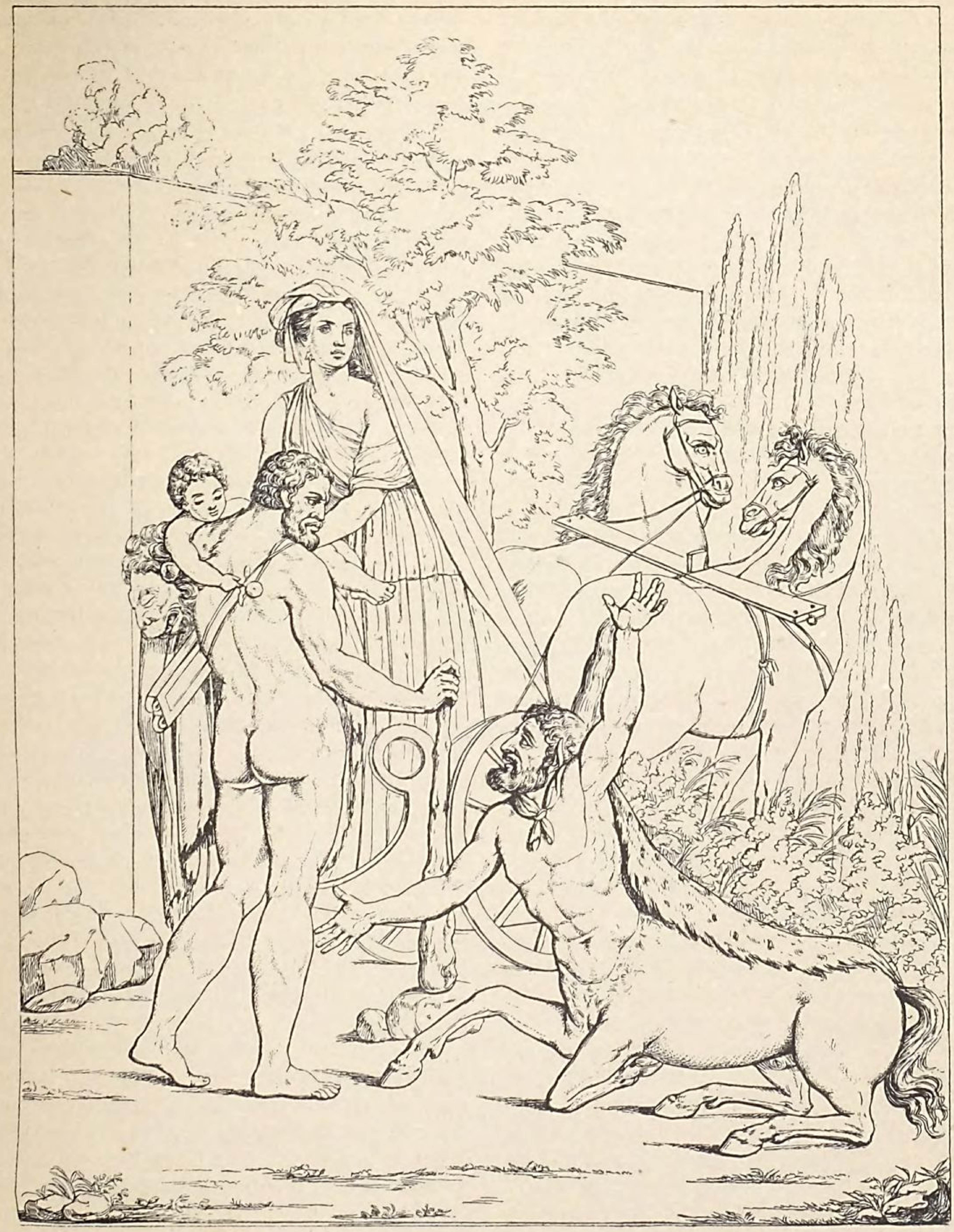
732 Der rasende Herakles. (Zu Seite 664.)

Hausgerät zu werfen. Aus seinem bärtigen Antlitz stieren die grofsen Augen hervor; die Stirn zeigt tiefe Runzeln. Höchst seltsam ist seine Bekleidung, welche aus einem dünnen, durchsichtigen, perlengestickten Chiton besteht, der die zottige Brust freiläfst; darüber flattert die bordierte Chlamys in der Luft. Dabei trägt er ein Armband am linken Arme, gleichzeitig aber Beinschienen und einen ungewöhnlich hohen, bebuschten Helm. Es scheint, dafs hier Modetrachten der Zeit zu Grunde liegen, die man ohne viel Besinnen anwandte; ähnliches findet sich nur auf einem Vasenbilde Welcker, Alte Denkm. V Taf. 22; vgl. Art. »Mars«. Das nackte Kind (man bemerke die Arm- und Fufsringe), welches Herakles in den Armen trägt, streckt flehend die Rechte zum Kinn des Vaters empor, dessen in die Ferne gerichteter Blick jedoch die Abwesenheit des Geistes verrät (vgl. Eur. Herc. fur. 988: ὦ φίλτατ', αὐδᾷ, μή μ' ἀποκτείνῃς, πάτερ· σός εἰμι, σὸς παῖς· οὐ τὸν Εὐρυσθέως ὀλεῖς). In dem brennenden Hausgerät unterscheiden wir links einen Lehnstuhl mit gebogenen Beinen (κλισμός) und einen Sessel ohne Lehne mit geraden Füfsen (δίφρος), auf ersterem ein halboffenes Schmuckkästchen, über letzterem einen Arbeitskorb (κάλαθος), weiter rechts einen Tisch und sechs Vasen, meist Trinkgefäfse von verschiedener Form und Gröfse, während noch ein mächtiger Krug (στάμνος) zur Füllung des Raumes zwischen Herakles Füfsen liegt. Rechts von diesem sehen wir dessen Gemahlin Megara mit der Geberde des höchsten Schreckens (Hand an den Hinterkopf gelegt, vgl. oben S. 588) davoneilen. Sie trägt einen langen reichgestickten Chiton mit kurzen Ärmeln, darüber das lange Manteltuch, dessen Zipfel über ihrem linken Arme hängt; dazu ein Perlenhalsband und die in Unteritalien beliebten Armbänder in Form von Schlangen. Ihr reiches Haar fällt aufgelöst in Locken herab. Eine halb offene Thür, welcher sich die fliehende Mutter zuwendet, lenkt unsre Aufmerksamkeit auf die interessante Architektur, die zur Einrahmung der Hauptscene dient. Wir sehen zu jeder Seite eine hohe und ungebührlich schlanke ionische Säule, wie auf pompejanischen Gemälden; dorische Säulen, deren eine hinter dem Scheiterhaufen, stützen den abgetrennten Oberstock, der den inneren Lichthof umgibt, wie dies ebenfalls in Pompeji vorkommt. Aus den durch die stützenden dorischen Säulen gebildeten fensterartigen Öffnungen schauen, wie sonst etwa die Götter im Olymp, die nächsten Angehörigen des Unglückshelden seinem Beginnen zu; rechts die greise Mutter Alkmene, welche staunend die Hände an die Brust legt und sich Blicke zuwirft mit dem treuen Gefährten Jolaos, der, obwohl mit dem Schwerte gegürtet, doch nur bedenklich die eine Hand hebt, während die andre sich auf die Brüstung stützt. Ganz links erscheint endlich die persönliche Urheberin aller Schrecknisse, die personifizierte Raserei selbst (MANIA), welche jedoch ohne den beigeschriebenen Namen nicht als solche zu erkennen sein würde, da sie jedes charakteristischen Attributes entbehrt. Man vergleiche die Bilder der Wut (λύσσα) und des Wahnsinns (οἶστρος) in den Art. »Lykurgos« und »Medeia«. Dafs die von Euripides in seine Tragödie eingeführte Schreckgestalt (Λύττα) hier so ganz nur als harmlose Zuschauerin behandelt ist, läfst sich auf dem Bilde schwerlich damit motivieren, dafs sie ungern den Auftrag der Hera vollzieht (V. 858); hier mufste sich der schreckliche Zauber, dessen Wirkung wir vor uns sehen, im Gesichte und in der Haltung der Furie spiegeln, sonst war sie überflüssig. Mit Recht bemerkt Hirzel, dafs der Maler Assteas oder sein Vorbild auch aufserdem zu mancherlei Tadel an diesem Gemälde Veranlassung bietet: die Mutter Megara durfte nicht fliehend gesehen werden, sondern müfste ihr eignes Leben für das des Kindes einsetzen; Jolaos durfte nicht unthätig dreinschauen. Die Federbüsche am Helme des Herakles sind so hoch aufgetürmt, dafs sie den oberen Mittelraum ausfüllen; daneben aber hat dem Maler eine grofse dreieckige Lücke zwischen den beiden Hauptpersonen keinen Anstofs gegeben. Die Behandlung des Nebensächlichen nahm überhaupt sein Interesse so vorwiegend in Anspruch, dafs für den geistigen Inhalt des grausen Drama nicht genügend Kraft übrig geblieben zu sein scheint.

Dafs übrigens der rasende Herakles gerade dem alexandrinischen Zeitalter in Poesie und Kunst anziehend genug war, bezeugt das dem Moschos zugeschriebene Idyll (IV) und neben der kurzen Erwähnung eines Bildes des reuigen Herakles von Nearchos (Plin. 35, 142) die Beschreibung eines Gemäldes bei Philostratos (II, 23), an dessen Existenz aus künstlerischen Gründen nicht zu zweifeln ist, wie nach Brunn auch Hirzel a. a. O. S. 338 ff. gezeigt hat.

Zur Sühnung der im Wahnsinn begangenen Unthaten wird Herakles als Sklave nach Lydien an Omphale verkauft, worüber s. Art. In Lydien spielt auch seine Dienstbarkeit bei Syleus, dem Weinbergbesitzer, der den Helden zu graben und zu hacken zwang, bis jener ihn nebst seiner Tochter erschlug. Über einige Bilddarstellungen dieses auch von Euripides als Satyrdrama behandelten Märchens s. Petersen, Annal. 1883 p. 59 ff.; Mon. Inst. XI, 50.

In der aitolischen Sage wirbt Herakles um die schöne Tochter des Oineus, Deianeira, gewinnt sie aber erst durch Bezwingung des Flufsgottes Acheloos, seines Rivalen, dem er im heifsen Kampfe ein Horn abbricht. Von der beliebten Darstellung dieses Abenteuers ist oben S. 2 f. gehandelt. Herakles und Deianeira zusammen stellte ein Gemälde von Artemon dar



733 Herakles und Nessos. (Zu Seite 668.)

(Plin. 35, 139). Eine statuarische Bildung der Deianeira glaubt Robert, Annal. Inst. 1879 p. 229 nicht ohne Wahrscheinlichkeit zu erkennen in einer eleganten Marmorarbeit der ersten Kaiserzeit im Museo Chiaramonti N. 353 (abgeb. ebdas. tav. M); die sitzende Mädchengestalt hat nur Schofs und Hüften durch ein übergeworfenes Gewand verhüllt; in der rechten Hand erhebt sie drei Äpfel. Zu ihren Füfsen fliefsendes Wasser, an dessen Rande Bogen und Köcher liegen; rechts und links neben ihr gebrochene Füfse, welche Eroten angehörten. Die Deutung wird gesichert durch ein genau stimmendes pompejanisches Wandgemälde (Helbig N. 1150), auf welchem der bekränzte Herakles mit Löwenfell und Keule vor sie hingetreten ist und ihr das Füllhorn bietet, wie bei Philostr. iun. 4 fin.: ὁ δὲ Ἡρακλῆς γανύμενος τῷ ἔργῳ ἐς τὴν Δηιάνειραν ὁρᾷ

καὶ τὸ μὲν ῥόπαλον αὐτῷ ἐς γῆν ἔρριπται, προτείνει δὲ αὐτῇ τὸ τοῦ Ἀχελῴου κέρας οἷον ἕδνον τοῦ γάμου. Den Sinn dieses Geschenkes aber gibt Apollod. II, 7, 5, 2 an: τοῦτο δέ, ὡς Φερεκύδης λέγει, δύναμιν ἔχει τοιαύτην, ὥςτε βρωτὸν ἢ ποτόν, ὅπερ εὔξαιτό τις, παρέχειν ἄφθονον. Also recht eigentlich ein Füllhorn *(cornu copiae)*, welches sonst von der Ziege Amaltheia abgebrochen sein sollte, aus welchem man nach Wunsch Speise und Trank hervorzaubern kann.

Ein reizendes Familienbild aus der Ehe mit Deianeira zeigt eine feingemalte Vase mit roten Figuren bei Gerhard. Auserl. Vasenb. II, 116, auf welcher die Gattin den jungen Hyllos dem mit Löwenfell, Keule und Bogen gerüsteten, aber zugleich mit langem Mantel umhüllten Herakles darreicht; daneben Athena und Oineus. Als den Anlafs der durch Festschmuck ausgezeichneten Scene vermutet der Herausgeber die Namengebung des Kindes, wobei Athena eine Blume reicht. Über ein ähnliches Bild vgl. Arch. Ztg. 1866 S. 259 und 1867 Taf. 218.

Es folgt das verhängnisvolle Abenteuer mit dem Kentauren Nessos, welcher beim Übergange über den Flufs Euenos Deianeira auf seinem Rücken trägt und als er sie vergewaltigen will, von Herakles mit vergifteten Pfeilen durchbohrt wird. Der Gegenstand bot den Künstlern schöne Motive. Schon am amykläischen Throne war eine Darstellung desselben (Paus. III, 18, 12). Bei der Sichtung der erhaltenen Denkmäler erhebt sich freilich die Schwierigkeit der Unterscheidung dieser Scene von einem andern Kampfe, welchen Herakles um Deianeira schon im Hause des Oineus mit dem Kentauren Eurytion bestanden haben sollte (s. die kritische Statistik bei Stephani, Compte-rendu Petersb. 1873 p. 73 ff.; 1865 p. 105 ff.). Mehrere ältere Vasengemälde (z. B. Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 117. 118), wo der Kentaur die Frau auf dem Rücken trägt und Herakles ihn mit der Keule oder mit dem Schwerte bedroht, lassen kalt durch Ungenügen der Technik; dagegen bewegt sich die Darstellung mit gröfster Freiheit auf einem schönen Wandgemälde von Pompeji (Abb. 733, nach Mus. Borb. VI, 36), aus welchem jedoch nicht ohne Grund eine etwas veränderte Fassung der Sage gefolgert wird. An dem ganz im Vordergrunde angedeuteten Flufsufer liegt der Kentaur, welcher bärtig, mit Satyrohren gezeichnet und mit einem Leopardenfell bekleidet ist, vor Herakles auf den Knieen und fleht ihn mit lebhaftester Geberde an. Herakles, welchem Köcher und Löwenhaut über die linke Schulter herabhängt, stützt mit der Rechten die Keule auf die Erde und blickt Nessos ruhig, aber finster und mifstrauisch an. Es ist unmöglich anzunehmen, dafs er ihn für den Versuch eines Frevels zu züchtigen im Begriff sei und dafs der Tiermensch um Gnade flehe, insbesondere auch deshalb, weil Deianeira, die als junge Frau den langen Schleier so kokett wie heutzutage eine neapolitanische Fischerin aufs Haupt gelegt hat, ruhig auf dem Wagen steht und im Begriff ist, den kleinen Hyllos, welcher auf des Vaters Arme mit einem Apfel spielt, diesem abzunehmen. Wir haben also eine anmutige Familienscene, die sich auf dem Hintergrunde von Bäumen und Mauern abspielt. Soeben ist Herakles erst mit den Seinen auf dem mit zwei Isabellen (nach der Farbe) bespannten Wagen am Flufsufer angelangt; da wird der Fährmann Nessos von Begier zu dem schönen Weibe ergriffen und bestürmt den Helden mit Bitten, er möge ihn Deianeira hinübertragen lassen. Der Maler hat also den ersten Auftritt der Tragödie anstatt des bösen Abschlusses gewählt, welcher schliefslich das irdische Ende des Herakles herbeiführte. Derselbe Auftritt war aber auch dargestellt auf dem Bilde, welches Philostr. iun. 15 beschrieben wird.

Mit dem Abschlusse von Herakles Erdenleben durch die Selbstverbrennung auf dem Oetagebirge hat vielfach die Poesie, kaum je dagegen in rein realistischer Darstellung die bildende oder zeichnende Kunst sich beschäftigt. Wie geistvoll man die Scene umzubilden, ihres schrecklichen Charakters zu entkleiden wufste, so dafs der Tod zur Apotheose umgestaltet ward, zeigen zwei Vasenbilder, deren eines Art. »Bestattung« Abb. 322 S. 307 schon vorgeführt ist. Wir geben dazu hier die erläuternde Beschreibung Gerhards: »Ein dorisches Portal bezeichnet die Vorhalle des Olymp, wo Apollo, links sitzend und durch reichlichen Lorbeer kenntlich, seines Freundes Herakles harrt. Diesem bahnt Hermes, ebenfalls lorbeerbekränzt, durch Hut und Heroldstab bezeichnet, den Weg. Der Götterbote eilt sprengenden Rossen voran; ihrer vier, von einer Siegesgöttin geführt, die im Brustgewand an Athena Nike erinnert, ziehen den Wagen, auf welchem Herakles gebietend sitzt. Mit der Rechten hält er die Lehne des Wagens gefafst, mit der Linken die Keule, die an den Kreis seiner irdischen Thaten mahnt, wie denn auch hinter ihm ein Mann in Reisetracht zunächst für seinen Waffengeführten Jolaos uns gilt. Die Stirn des verklärten Helden ist wiederum lorbeerbekränzt; seine göttlichen Glieder umspielt statt des Löwenfells ein leichtes Gewand. Unterwärts wird sein irdischer Leib, auf einen Scheiterhaufen gelegt, von der lodernden Flamme verzehrt, zu deren Löschung die Nymphe des Oeta vergebens, wie auch der Flufs Dryas that (Herod. VII, 198; Strab. 428), ein Wassergefäfs ausschüttet, während anderseits ein bärtiger Mann mit einem geflügelten Gerät vor der Flamme zurücktritt. Durch die spitze Mütze dieser Figur ward Welcker veranlafst, einen die Flamme anfachenden Hephaistos in ihm zu erkennen, und in der That sind Flügel ganz deutlich, die einem solchen Dienst gelten. Aber auch ein Köcher ist deutlich

an der Hand jener Figur, die wir demnach mit Müller auf Philoktets Vater Poias, nämlich als Erben des herakleischen Köchers, den er hastig ergreift, aber auch zugleich als letzten Wohlthäter des Helden deuten, dessen Scheiterhaufen bekanntlich durch ihn entzündet ward.«

Das andre Bild auf einer lucanischen Vase in München (N. 384), hier nach Mon. Inst. IV, 41 (Abb. 734), unterscheidet sich in der Hauptsache, der Vereinigung der Auffahrt zum Himmel und der Verbrennung auf dem Scheiterhaufen nur so weit, wie griechische Vasenmaler stets die ihnen geläufigen Gegenstände zu variieren pflegen. Der Scheiterhaufen schwerlich »die vom Scheiterhaufen gestohlene Keule«, wie Jahn meint). Über dem Scheiterhaufen erhebt sich neben einem Lorbeerbaum ein Viergespann, auf dem Herakles (HPAKΛHΣ) jugendlich, nackt, lorbeerbekränzt steht und mit der Rechten den Wagenrand faſst, in der Linken die Keule und über dem Arm die Chlamys tragend. Neben ihm steht Athena (AΘHNAA) mit Helm, Lanze und gewürfelter Aegis, in beiden Händen die Zügel haltend.

Wie weit das Gemälde des Artemon: *Herculem ab Oeta monte Doridos exusta mortalitate consensu deorum in coelum euntem* (Plin. 35, 139) hiermit etwa stimmte, ist natürlich nicht zu sagen. Andre ähn-



734 Herakles' Scheiterhaufen und Himmelfahrt.

ist kleiner und flüchtiger angedeutet; es verbrennt ebenfalls nur der Rumpf (ohne Arme und Beine; — sollte es nicht hier wie dort nur der Harnisch sein? die Vorstellung des verstümmelten Rumpfes, der verbrennt, ist doch sonst gar zu widerlich!). Zwei Nymphen tragen Wasser herzu, um zu löschen; sie heiſsen Arethusa (APEΘOΣA), bekanntlich ein berühmter Quellname, und Premnusia (ΠPEMNOΣIA), nach Hesychios ebenfalls Name einer Quelle in Attika. Auf der andern Seite zwei bärtige Satyrn: der eine (YBPIΣ) reiſst aus, der andre, als »der Späher« bezeichnet (ΣKOΠA), läuft herzu und erhebt mit einem Gestus der Verwunderung die linke Hand; in der (auf dem Originale verstümmelten) rechten hält er einen keulenartigen Stab (anscheinend moderne Ergänzung; liche Vasen, eine Gemme und ein Marmorrelief beschreiben Welcker, Alte Denkm. 3, 298 und G. Francke, Annal. Inst. 1879 p. 59. Anderswo fehlt der Scheiterhaufen, und die Einführung in den Götterkreis geschieht einfach wie am amykläischen Throne (Paus. 3, 18, 7: Ἀθηνᾶ ἄγουσα Ἡρακλέα συνοικήσοντα ἀπὸ τούτου θεοῖς).

Des Herakles Ankunft im Olymp wird oft gefeiert. Auf einem Bilde schönsten Stiles bei Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 143 wird dem gerüsteten Helden vor einer Säule von der geflügelten Nike ein Lorbeerzweig dargereicht, während Zeus mit Blitz und Scepter bewehrt, dazu aber bekränzt daneben steht, im Begriff, ihn festlich im Olymp zu empfangen (vgl. Arch. Ztg.

1853 Taf. 49). Öfters wird Athena dem siegreichen Helden die Spende einschenkend dargestellt. So sitzt Herakles mit der Schale, in welche ihm die stehende Athena die Spende einschenkt, während ihm eine Frau (Olympias?) den Kranz von hinten aufsetzt; daneben Hermes und Jolaos im Gespräch; auf einem mittelmäfsigen Vasenbilde bei Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. 42, 4, der die Scene passend mit des Archilochos Siegesgesang illustriert: Τήνελλα, καλλίνικε χαῖρ' ἄναξ, Ἡράκλεες, αὐτός τε Ἰόλαος, αἰχμήτα δύο. Ähnliches bei Welcker, Alte Denkm. III, 37—41. Eine sehr schöne Vase in Bologna (Mon. Inst. XI, 19; dazu Annal. 1880 S. 100 ff.).

Herakles und Athena. Athena ist, wie wir gesehen, die beständige Leiterin und Schützerin des Herakles bei allen seinen Thaten. Eine gröfsere Reihe von älteren Vasenbildern stellt aufserdem Herakles entweder auf dem von Athena gelenkten Wagen mitfahrend oder nebenher schreitend dar, meistens unter Führung von Hermes und in Begleitung des zitherspielenden Apollon, dem auch wohl Artemis sich zugesellt, oder von Dionysos oder Kora. Dem Anlasse eines so feierlichen Zuges ist von Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 161 ff. scharfsinnig nachgespürt worden; es werden geheime Beziehungen auf Tod und Unterweltsmächte in einem uns selbstverständlich verschlossenen Geheimdienste angenommen, deren näherer Erweis jedoch nicht zu erbringen ist (vgl. Gerhard S. 171 zu Taf. 140). Andre Bilder (a. a. O. Taf. 141), wo Athena und Herakles sitzend mit eigentümlichen Geberden von Dionysos mit dem dargereichten Kantharos begrüfst werden, oder Athena den dionysisch-mystischen Panther zur Seite hat, werden geradezu auf die mystische Einweihung zur Unterweltsfahrt bezogen. Endlich wird mittels kunstreicher Kombinationen und scharfsinniger Deutung rätselhafter Bilder selbst eine mystische Vermählung mit Athena, von der jedoch in Schriftquellen keine Spur sich vorfindet, und ein Hochzeitszug im Olymp angenommen, worüber auf Gerhards Text a. a. O. verwiesen werden mufs. Indessen ist heutzutage mit grofser Übereinstimmung diese ganze Deutung auf eine »mystische Vermählung« abgewiesen und man erkennt überall nur die Einführung des Herakles in den Olymp, sowie mehrfache typische Zusammenstellungen des Helden mit seiner Schutzgöttin. Nachdem nämlich der Heraklesdienst in Athen in bedeutendem Umfange Aufnahme gefunden hatte, wurde die enge Vereinigung des vergötterten Helden, ja die Gleichstellung mit seiner Schutzpatronin als der echten Siegesgöttin (Athena-Nike) ein so beliebtes Thema, dafs man es nicht genug variieren konnte. Den einfachsten Ausdruck dieses Verhältnisses gewährt ein schlichtes archaisches Vasenbild (Gerhard, Auserl. Vasenb. II Taf. 132. 133, 3. 4), wo der Held unter einem Ölbaume einmal sitzt, das zweite Mal liegend ruht und den Besuch Athenens empfängt, die ihn in ihrem Lande gastlich willkommen heifst (vgl. darüber weiteres bei Welcker, Griech. Götterl. II, 780 f.). Eine seltsame Mischung etruskischer Mythen vom greisen Kinde Tages mit dem Verhältnisse von Herakles und Athena auf einem rätselhaften Spiegel (bei Gerhard, Etr. Spiegel II, 165; Braun, Des Herakles und der Minerva heilige Hochzeit, München 1839) entzieht sich unserm Verständnis.

Der ausruhende Herakles. Unter dieser Bezeichnung läfst sich eine fast unübersehbare Menge von Bildern zusammenfassen, welche den Helden nach Vollendung aller seiner gewaltigen Thaten entweder in momentaner oder in dauernder seliger Ruhe darstellen, und zwar sowohl hingelagert, wie sitzend und auch stehend. Diesen Bildungen ist von Stephani eine mit obigem Titel versehene ausführliche Schrift (Petersb. 1855) gewidmet. »Das natürliche Interesse (sagt er), welches die alte Kunst gerade an der Darstellung eines ruhenden Herakles haben mufste, beruht auf dem Beifalle, den das moralische Bewufstsein nicht versagen kann, wenn es dem mit Mühen und Anstrengungen aller Art Überladenen und aus ihnen stets als Sieger Hervorgegangenen auch die Wohlthat der Ruhe zu teil werden sieht, mag diese nun ein endlicher Lohn oder nur eine zeitweilige Erholung sein. Keine andre Person war, im Zustand der Ruhe dargestellt, geeignet, diesen Gedanken so lebhaft ins Bewufstsein zu rufen, wie Herakles.« Für uns ist das erhaltene Prototyp der ganzen Klasse stehender Figuren die farnesische Statue (s. Abb. 639 S. 598), welche den ermüdeten Kämpfer auf seine Keule gestützt und in der rechten auf den Rücken gelegten Hand die Hesperidenäpfel haltend zeigt. Von dem Beifalle, welchen dieses Motiv erhielt, zeugen mehr als hundert Denkmäler aller Gattungen, welche Stephani S. 161 ff. aufzählt und bespricht. Nicht weniger zahlreich sind die Bildungen des sitzenden und hingelagerten ausruhenden Herakles, deren Stephani vier Klassen unterscheidet: solche, welche ihn in körperlicher und geistiger Erschöpfung, kummervollem Nachsinnen hingegeben darstellen; solche, in denen Herakles die ihm gebotene Ruhe benutzt, um sich am Leierspiel zu ergötzen; solche, die ihn zeigen, wie er sich die Ruhe durch Zechen versüfst; endlich solche, in denen er ohne weiteren Genufs sitzend ausruht.

Der ersten Gattung gehört die im Altertum hochberühmte eherne Kolossalstatue des Lysippos an, welche in Tarent stand, aber von Fabius Maximus nach Eroberung dieser Stadt auf das Capitol zu Rom versetzt ward (Plut. Fab. Max. 22; Strab. 278; Plin. 34, 40) und unter Constantin nach Byzanz

geschafft wurde, wo sie erst im Jahre 1202 von den Lateinern eingeschmolzen worden ist. S. Brunn, Künstlergesch. I, 362, welcher nach Niketas folgende Beschreibung gibt: »Der Heros safs auf einem mit der Löwenhaut bedeckten Korbe, ohne Köcher, Bogen und Keule, über sein Geschick trauernd. Der rechte Fufs und Arm waren ganz ausgestreckt, das linke Knie dagegen gebogen, und der Ellbogen auf den Schenkel gestützt, während auf der geöffneten linken Hand das Haupt trauernd ruhte. Brust und Schultern waren breit gebildet, das Haar dicht, die Rückenseite fett, gewichtig die Arme. Seine Gröfse war so bedeutend, dafs ein um den Daumen gelegtes Band zum Gürtel eines Mannes hinreichte, und das Schienbein die Länge eines Menschen hatte.« Sehr scharfsinnig vermutet Stephani, dafs dieser trauernde Herakles in dem Momente dargestellt war, wo er in Raserei Weib und Kinder erschlagen hatte und eben zur Besinnung zurückkehrte (vgl. oben S. 664 ff.). Das auffällige Sitzen auf einem Flechtkorbe (κόφινος) erklärt sich dann leicht als der Arbeitskorb der Megara, da die Scene im Frauengemache auch bei Euripides (V. 996 ff.) vor sich ging. Einen nach der Raserei trauernden Herakles malte auch Nearchos (Plin. 35, 141: *tristem insaniae poenitentia*). Eine ganze Reihe von geschnittenen Steinen wiederholt die Stellung der Statue; ein unzweifelhaft echter mit etruskischer Inschrift bei Wieseler, Denkm. I, 323. Einen leidenden Ausdruck und klagenden Zug hat auch die Statue Ancient marbles of Brit. Mus. III pl. 2.

Einen leierspielenden Herakles vermutet man in dem Torso von Belvedere (s. oben S. 108 Abb. 114). Aber auch schon auf älteren Vasenbildern findet man den Heros die Leier spielend vor Athena, die seine Keule hält (Laborde Vases Lamberg II pl. 7); ja auch flötenblasend zwischen Satyrn (ebdas. pl. 11) und ebenso hinter dem leierspielenden Hermes auf einem archaisirenden Bilde Mon. Inst. IV, 11 (vgl. auch Gerhard, Trinkschalen Taf. 15). Die hieraus hervorgehende Verbindung des Kampfhelden mit den Künsten der Musen hatte wohl in der griechischen Erziehung ihren Ursprung, welche gymnastische und musische Künste verband, indem man dieselbe vollkommene Vereinigung auch dem Ideale der ritterlichen Jugend zuschrieb. Auch in Rom erbaute schon der kunstliebende Fulvius Nobilior dem Hercules Musarum einen Tempel (vgl. Preller, Griech. Myth. II, 270; aber auch Klügmann in Commentt. honor. Mommseni p. 262).

Weit ausgiebiger jedoch sind für Poesie und Kunst die Darstellungen von Herakles dem gewaltigen Trinker geworden. Die physikalische Beobachtung, dafs die Sonnenglut die Wolken aufzehrt, die Bäche und Gewässer aufsaugt, gab den Anlafs, um den abgemüdeten Helden in dem Zustande menschlicher Erquickung zu denken und dann auch mit allem Frohsinn, mit aller Ausgelassenheit griechischer Zechgelage zu umgeben. Herakles erscheint darum als Freund, Genosse, Bruder des Dionysos; er schliefst sich dem tobenden bacchischen Zuge an; Satyrn und Mainaden umgaukeln ihn. Der starke Trinker *(bibax)* mit dem grofsen Humpen (σκύφος) wurde nicht blofs in der Dichtung zur parodischen Gestalt, sondern auch häufig in Kunstwerken, auf mehreren Reliefs (Zoega, Bassiril. I, 42; II, 71. 72), auf einem Säulenkapitäl an einem Tempel in Rom (Gerhard, Ant. Bildw. 114). Auf mehreren pompejanischen Gemälden liegt er trunken am Boden, Eroten schleppen ihm Köcher und Keule fort, Omphale und ihre Frauen, sowie Nymphen und Waldgötter bilden Staffage, als Zuschauer (Nuove Memorie p. 159 ff. tav. 7). Von der Lust (Ἡδονή) bezwungen stellen ihn mehrere Bilder dar (Overbeck, Sächs. Berichte 1865 S. 43). In höchst drastischer Weise wird, wahrscheinlich nach einer Komödienscene, der liederliche Trinker Herakles, welcher mit Satyrn und Mainaden im nächtlichen Umzuge (κῶμος) schwärmt wie ein übermütiger Junker, vor dem Hause einer ihn ver-



735

schmähenden Schönen trunken daliegend von einer Alten mit Wasser aus einem Topfe übergossen (s. Art. »Komos« mit Abbildung).

Eine edlere Vorstellung gibt der einfach in Ruhe sitzende Herakles, welcher ein Trinkgefäfs hält, auf zahlreichen Münzen von Kroton, von denen wir eine hier wiedergeben (Abb. 735, nach Carelli numi Italiae tav. 184 N. 31; die Hauptseite zeigt den Kopf der lacinischen Hera). In der Hauptsache von gleicher Bildung war der berühmte Tafelaufsatz von Lysippos aus Erz, kaum einen Fufs hoch, den uns Statius Silv. IV, 6 und Martial. IX, 43. 44 beschreiben. »Er safs auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Felsstücke und hielt, den Blick nach oben gerichtet, in der Rechten den Becher, in der Linken die Keule« (Brunn). Zuerst sollte das Kunstwerk Alexander auf seinen Zügen mit sich geführt, darauf Hannibal und später Sulla es besessen haben; zur Zeit jener Beschreibungen befand es sich im Besitz eines römischen Privatmannes, Novius Vindex. — Erzfiguren des trunkenen Herakles, die sowohl stehend als hingelagert nicht selten sind, führt an Welcker, Alte Denkm. I, 415. Insbesondere ist eine schöne Erzfigur in Parma bemerkenswert (abgeb. Mon. Inst. I, 44c). Auf einem Relief im Vatican (Mus. Pio-Clem. V, 14)

liegt Herakles bekränzt (mit Pappellaub?) auf der Löwenhaut, auf seinen linken Arm sich stützend, in der Hand den Humpen haltend, ganz nach der römischen Vorstellung bei Vergil. Aen. 8, 276 ff. Da nun dies Motiv wie von selbst den bacchischen Schwarm heranzog, so finden wir ihn dabei auch am häufigsten in der Umgebung von Satyrn und Mainaden; so insbesondere auf dem berühmten, aber noch nicht vollständig erklärten und künstlerisch nicht bedeutenden kleinen Marmorrelief in Villa Albani, welches die Inschrift des ausruhenden Herakles (Ἡρακλῆς ἀναπαόμενος) trägt (abgeb. Millin, G. M. 124, 464). Der Held ruht dort auf seiner wolkenartig ausgebreiteten Löwenhaut wie im Olymp, aber unter sehr ausgelassener Gesellschaft; ein Satyr wagt sogar, während jener wegsieht, aus seinem grofsem Becher heimlich zu trinken. Ähnliche Scenen führt an Jahn, Bilderchroniken S. 42 Anm. 277. Eine prächtige goldene Schale im Louvre zeigt einen Wettkampf im Trinken zwischen Herakles und Dionysos unter Flöten- und Schalmeienklang in bacchischer Umgebung (abgeb. Millin, G. M. 126, 469).

Die friedliche Ruhe des Helden ohne weitere Nebenbeschäftigung macht den natürlichen Übergang zu seiner, angeblich in Marathon zuerst (nach Paus. I, 15, 3; 32, 4) stattgefundenen Vergötterung. Herakles pflegt als verehrter Tempel- oder Hausgott jugendlich aufgefafst zu werden, mit dem grofsen Füllhorn als Segenspender in der rechten Hand, der Keule in der linken, auf dem Löwenfell sitzend. So in einfachster Form die Terrakotten bei Lützow, Münchener Antiken Taf. 28 und Panofka, Berliner Terrak. Taf. 56, 2. Hinter ihm stehen auf einer Vase Athena und Hermes als seine Schützer im Leben (Annal. Inst. 1869 tav. G. H). Das Füllhorn erhält er von Pluton Millin, G. M. 125, 467. Aus römischer Zeit finden sich öfters Altäre mit seinen Emblemen, z. B. Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 114; Millin, G. M. 127, 475, zusammen mit Mercur. In einem Giebelfelde (Mus. Pio-Clem. IV, 43) steht er mit Löwenhaut und Keule aufrecht in der Mitte, rechts sein bekränzter Becher, links ein zum Opfer geschmücktes Schwein.

Aufser den schon citierten finden sich Darstellungen des Herakles namentlich in den Artikeln »Acheloos«, »Alkyoneus«, »Antaios«, »Busiris«, »Hebe«, »Telephos«, »Dreifufsraub«. Nebensächlich kommt er auch sonst oft vor; z. B. Art. »Antigone«, »Zwölfgötter«, »Unterwelt«, »Prometheus« u. a.

[Bm]

Hermaphrodit. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dafs dieses doppelartige Wesen seinen Ursprung in den orientalischen Religionen habe, in welchen eine mannweibliche Venus als vollkommenstes Bild der Naturgottheit bezeugt ist. Auch bei Griechen und Römern sind Spuren dieser bärtigen, männlichen Venus übrig geblieben; der Kleidertausch der Geschlechter bei kyprischen, lydischen und griechischen Festen (Herakles und Omphale) hatte zunächst symbolischen Sinn und gab erst allmählich Anlafs zu frivoler Ausgelassenheit. Selbst der Name des Hermaphroditen mag auf Korruption einer ausländischen Form beruhen; denn die Etymologie von der Abkunft dieser Doppelnatur ist wohl wegen Mangels innerer Begründung abzuweisen. In Athen hatte Hermaphroditos eine Kapelle, wo die Witwen einen Totenkranz aufzuhängen pflegten (Alciphr. 4, 37); es wurde also in ihm ein Symbol der unauflöslichen Ehe gesehen, wie dies auch der einzige haltbare Sinn der Fabel von der Nymphe Selmakis ist, bei Ovid. Met. IV, 285—388. Die künstlerische Gestaltung der Doppelgeschlechtigkeit, wie sie uns in fünf liegenden Statuen erhalten ist, von denen die älteste sich in Florenz befindet (Uffizi N. 506; zwei im Louvre, eine in Villa Borghese, eine neugefundene in Rom, sehr schön erhalten, abgebildet Mon. Inst. XI, 43, s. Kieseritzky, Annal. 1882 S. 250 ff.), kann nicht vor die zweite attische Blüteperiode fallen, sie geht wahrscheinlich auf Polykles zurück, von dem Plinius (34, 80) einen berühmten *(nobilem)* Hermaphroditen erwähnt (s. Brunn, Künstlergesch. I, 541). Die genannten Statuen stellen das seltsame Wesen träumend oder schlafend auf einem Ruhebette (in Florenz Löwenfell) ausgestreckt dar, so dafs er die schöngeschwungene Rückenlinie dem Beschauer zuwendet. Aufser dieser bescheideneren Vorführung aber finden wir das seltsame Geschöpf der Phantasie erstens einfach stehend, seine doppelgeschlechtige Natur enthüllen, wobei das sichtliche Bestreben vorwaltet, in der Verschmelzung der Formen beider Geschlechter eine künstlerische Leistung zu zeigen. (Clarac pl. 666 ff. hat mehr als ein Dutzend Variationen.) Ferner in Hermenform, welche vielleicht nur dem Namen ihren Ursprung verdankt. Von der frühen Aufnahme des Zwittergeschöpfs in den bacchischen Kreis zeugen einige ältere Reliefs, wo es mit dem Thyrsos im Tanze erscheint (Annal. 1882 tav. V. W.), Gemälde (wie das bei Wieseler, Denkm. II, 718, wo überhaupt von N. 708—721 Proben für die meisten Typen), wo er mit Greif und Panther fährt und das hier aus Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 42, 1 gegebene grofse Marmorrelief im Palast Colonna (Abb. 2 des Supplements.) Der nackte Hermaphrodit in weichlicher und trauernder Haltung ist hier mit einem weiten, auch den Kopf verschleiernden Mantel drapiert; er hält auf dem linken Arme den kleinen Eros, der eine phallische Herme des bärtigen Dionysos bekränzt, eine ziemlich durchsichtige Allegorie. Den rechten Arm stützt er auf ein Postament, welches anscheinend das Idol einer Artemis mit dem Reh trägt. »Im Hintergrunde ein umfriedigter heiliger Raum, in welchem man einen Rundbau, einen

Eichbaum und eine ionische Säule mit einem Gefäfse darauf gewahrt. An dem oben auf dem Rundbau sichtbaren Gegenstande *(balaustium?)* und an der Säule brennende Fackeln« (Wieseler). Wenn hier noch allegorische Beziehungen zu Grunde liegen, so tritt dagegen in den meisten Darstellungen aus der römischen Kaiserzeit ein sinnlich üppiges Element entschieden in den Vordergrund: wir meinen namentlich die allerdings wohl schon in alexandrinischer Zeit erfundenen, nicht seltenen Gruppen des Hermaphroditen mit einem lüsternen Faun, der jenem im Ringen das Gewand abreifst; auch den nach dem Motive der schlafenden Ariadne gebildeten, zu welchem Pan oder Satyrn heranschleichen, um ihn zu wecken und zu necken (besonders auf geschnittenen Steinen); ferner seine Gruppierung mit Eroten und endlich eine Anzahl pompejanischer Gemälde, die seine Schmückung im weiblichen Kreise zeigen. — (Hermaphroditisch gebildete Eroten kommen zahlreich auf späten unteritalischen Vasengemälden vor, sowohl im bacchischen, wie in dem verwandten aphrodisischen Kreise.) [Bm]

Hermes. Das ursprüngliche physikalische Wesen dieses Gottes ist auf die verschiedenste Art ausgelegt worden. Nach der wahrscheinlichsten Annahme stellt Hermes die erzeugende Kraft der Natur im Regen dar; er ist Regengott, wobei das Rieseln der Tropfen mit dem melodischen Tone der Saiten auf der von ihm erfundenen Zither verglichen wird; nach andern bedeutet er das Frühlicht und die Abenddämmerung (auf die Erklärung von ἀργειφόντης als den »weifsstrahlenden« gestützt, welcher den bestirnten Himmel verbleichen macht); bei den Liebhabern der Mysterien gilt er als ein »befruchtender Erdgott«; neuerdings ist er zum Windgotte gemacht. Den Namen leitet Welcker, Griech. Götterl. I, 342 von dem tierischen Triebe (ὁρμᾶν), welcher in der phallischen Bildung sich ausdrückt; die Sprachvergleicher stellen ihn direkt zu dem indischen Saramâ, Saramejas »göttlichen Mächten des Sturmes, welche die dem Indra geraubten Kühe wiederfinden«. Für die Vorstellung der dichtenden und kunstbildenden Griechen ist die Frage übrigens weniger erheblich: denn schon bei Homer erscheint Hermes als ein menschlich thätiger olympischer Gott, allerdings nur als Diener der übrigen und speziell als Bote des Zeus, der wie jeder irdische König seinen Herold und Läufer haben mufs. Die natürliche Gestaltung dieses Verhältnisses springt in die Augen, sobald wir sehen, dafs Hermes in ältester Zeit vorzugsweise bei den Hirten und Viehzüchtern seine Verehrung gefunden hat und als Herdengott (νόμιος) Segen verleiht. Während das sässige Volk der Ackerbauer sich der Demeter zuwendet, spendet Hermes den futtersuchenden, wandernden Herden ihren Bedarf; die Hirten setzen ihm Marksteine an den Wegen (ἕρμα, ἕρμακες, womit einige den Namen des Gottes in Verbindung bringen), auf denen er mit ihnen als Führer umherzieht und (wie alle Götter für ihre Verehrer) in seinem Treiben ihr Abbild ist: zur Kurzweil erfindet er die Leier, stiehlt er wie sie Rinder, wird er ein hurtiger und verschmitzter Geselle. Bei der Zusammenschliefsung der Stände zum städtischen Leben wird seine Gewandtheit genutzt nicht blofs im Amte des Botengängers, sondern auch — später wenigstens allgemein — um als Vorbild der heranwachsenden Jugend zu dienen in körperlicher Behendigkeit und in der Ringschule (Palaistra) als Kampfwart den Turnübungen vorzustehen. Allen Handelsleuten aber wird er der Führer zum Gewinn, durch Trug und Listen nicht minder als durch erlaubte Künste, indem er die entlegensten Pfade beschreitet. Selbst das Reich der Unterwelt ist ihm nicht fremd; mufs er doch die Seelen der Verstorbenen ihren Weg führen, daneben die jungen Götter tragen und pflegen, wie er die jungen Lämmer und Böcke trägt.

Die vielseitige Thätigkeit des Gottes hat glücklicherweise nicht verhindert, dafs demselben eine so konsequent einheitliche Bildung zu teil wurde, wie kaum einem andern der Olympier. Die typische Gestalt des Hermes ist so ausgeprägt, dafs sie wohl am seltensten verkannt wird, obwohl auch hier die ältere und die jüngere Zeit sich in der Bildungsweise scharf trennen: denn jene kennt ihn nur als reifen bärtigen Mann, diese läfst ihn als aufblühenden Jüngling erscheinen.

Vorerst aber mufs allerdings noch eine weit frühere Gestaltung berührt werden, welche gerade von ihm den Namen entlehnt und durch alle Jahrhunderte behauptet hat: nämlich die der Hermen. Diese viereckigen, am Wege aufgestellten Pfeiler, an denen nur der Kopf ausgearbeitet war und der Phallos das charakteristische Zeichen bildete (τὸ τετράγωνον σχῆμα Paus. 8, 31, 4; 39, 4), waren besonders beliebt in dem Hirtenlande Arkadien (Paus. 8, 48, 4 ἄγαλμα τετράγωνον· περισσῶς γὰρ δή τι τῷ σχήματι τούτῳ φαίνονταί μοι χαίρειν οἱ Ἀρκάδες), wurden aber auch von alters her in Athen kultiviert (ἡ τετράγωνος ἐργασία Thuc. VI, 27) und von dort fabrikmäfsig, wie es scheint, verbreitet (Paus. I, 24, 3; IV, 33, 4). Wir geben in Abb. 3 des Supplements nach Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. 63, 4 (vgl. dazu II, 126 ff.) ein Vasenbild aus der Zeit der entwickelten Kunst, auf welchem die Hermenfigur im altertümlichen Typus dargestellt ist: mit perrückenartig gebildetem Haar und zopfartigen Seitenlocken, keilförmigem Barte (spitzbärtig, σφηνοπώγων heifst Hermes, Artemid. 2, 37), mit Seitenvorsprüngen statt der Arme, zum Aufhängen von Kränzen, und mit starker Männlichkeit wegen der Eigenschaft des Hermes als befruchtender Gott; vgl. Herod. II, 51,

wonach diese Bildung als eine pelasgische, d. h. urgriechische anzusehen ist. Zwei kleine daneben aufgehängte Votivbildchen zeigen dieselbe schematische Form. Hinter der gröfseren Herme steht ein Badbecken aus Stein. Die Verehrung des Gottes unter der Gestalt des Phallos allein bezeugt auch Paus. VI, 26, 3; vgl. I, 27, 1 und Artemid. I, 45: εἶδον δὲ καὶ ἐν Κυλλήνῃ γενόμενος Ἑρμοῦ ἄγαλμα οὐδὲν ἄλλο ἢ αἰδοῖον δεδημιουργημένον λόγῳ τινὶ φυσικῷ.

Die Hermenbilder, welche an Strafsen und Wegen standen (es gab in Athen eine Hermenstrafse, s. oben S. 166), wurden von den Peisistratiden in ganz Attika aufserordentlich vermehrt und geradezu als Grenzpfähle und Wegweiser aufgefafst, für den frommen Wanderer aber auch mit Sittensprüchen ausgestattet (s. Böckh zu Corp. Inscr. I N. 12). Dafs dieselben dadurch ihres religiösen Charakters nicht entkleidet waren, beweifst der Hermokopidenprozefs (Thuc. VI, 27), woraus wir zugleich erfahren, dafs auch vor sehr vielen Häusern in Athen Hermenpfeiler standen. Ein berühmtes altes Hermesbild war auf dem Markte in Pharai in Achaia, um welches dreifsig andre viereckige Steine herumstanden, deren jedem man den Namen eines Gottes gab. Diese Herme wurde als Orakel benutzt, indem man ihr seine Wünsche ins Ohr flüsterte und eine Münze spendete; der erste Laut nach dem Fortgehen ward dann gedeutet (Paus. VII, 22, 2). Am Eingange zur athenischen Burg stand der Ἑρμῆς προπύλαιος (Paus. I, 22, 8; s. oben S. 203), auch am Thore von Megalopolis wird eine erwähnt, ebenso an der Grenze zwischen Argolis und Lakonien (Paus. IV, 33, 5; II, 38, 7). Auf Kreuzwegen setzte man auch drei- und vierköpfige Hermenbilder nach Analogie der Hekate. — Die Häufigkeit der Hermen zu allen Zeiten ergibt sich aus den Darstellungen auf Gemälden und Reliefs. Über die frühe Anwendung der Hermenform für Dionysos s. oben S. 431 ff., von der späteren Übertragung auf andre Gottheiten ist Art. »Götterbilder« S. 604 gesprochen; über die Verwendung der Form zu Porträts s. Art. »Ikonographie«.

Nachdem Hermes in der Kunst zu voller Menschengestalt gelangt ist, erscheint er statuarisch gleich den andern Göttern als ehrwürdiger bärtiger Mann von mittlerem Alter und zwar vorzugsweise als Schutzgott der Hirten und ihrer Herden (vgl. Paus. II, 3, 4). Namhafte Bilder dieser Art werden erwähnt von Onatas: der Gott, bekleidet mit Chiton und Chlamys, auf dem Kopf eine Kappe (κυνέη), trug einen Widder unter dem Arme (Paus. V, 27, 5); von Kalamis, wo er den Widder auf den Schultern trug (Paus. IX, 22, 5). Eine Vorstellung davon gewinnen wir durch die fragmentierte Statue des ein Kalb tragenden Hermes, welche oben S. 341 abgebildet ist; vgl. ferner Wieseler, Denkm. II, 324; die Sosiasschale Mon. Inst. I, 24; das Relief aus Athen Annal. 1869 tav. I. K; die tanagräische Terrakotta Annal. 1858 tav. O; die Münze Arch. Ztg. 1849 Taf. 9, 12 u. a. Widdertragende Bronzen Mon. Inst. XI, 6; Annal. 1880 tav. ST. Das an christlichen Sarkophagen und Grabgemälden nicht seltene Bild, welches Christus als den guten Hirten darstellt, ist direkt aus diesem Motiv entnommen. Das alte Erzbild des Hermes auf dem Markte zu Athen (s. oben S. 166 f.), welches die jüngeren Künstler so vielfach mit Pech abformten, dafs es ganz schwarz davon aussah (Lucian. Jup. trag. 33), war mutmafslich ähnlichen Stiles. In vollendeter Weise tritt uns die Kopfbildung dieses älteren Hermestypus entgegen in der

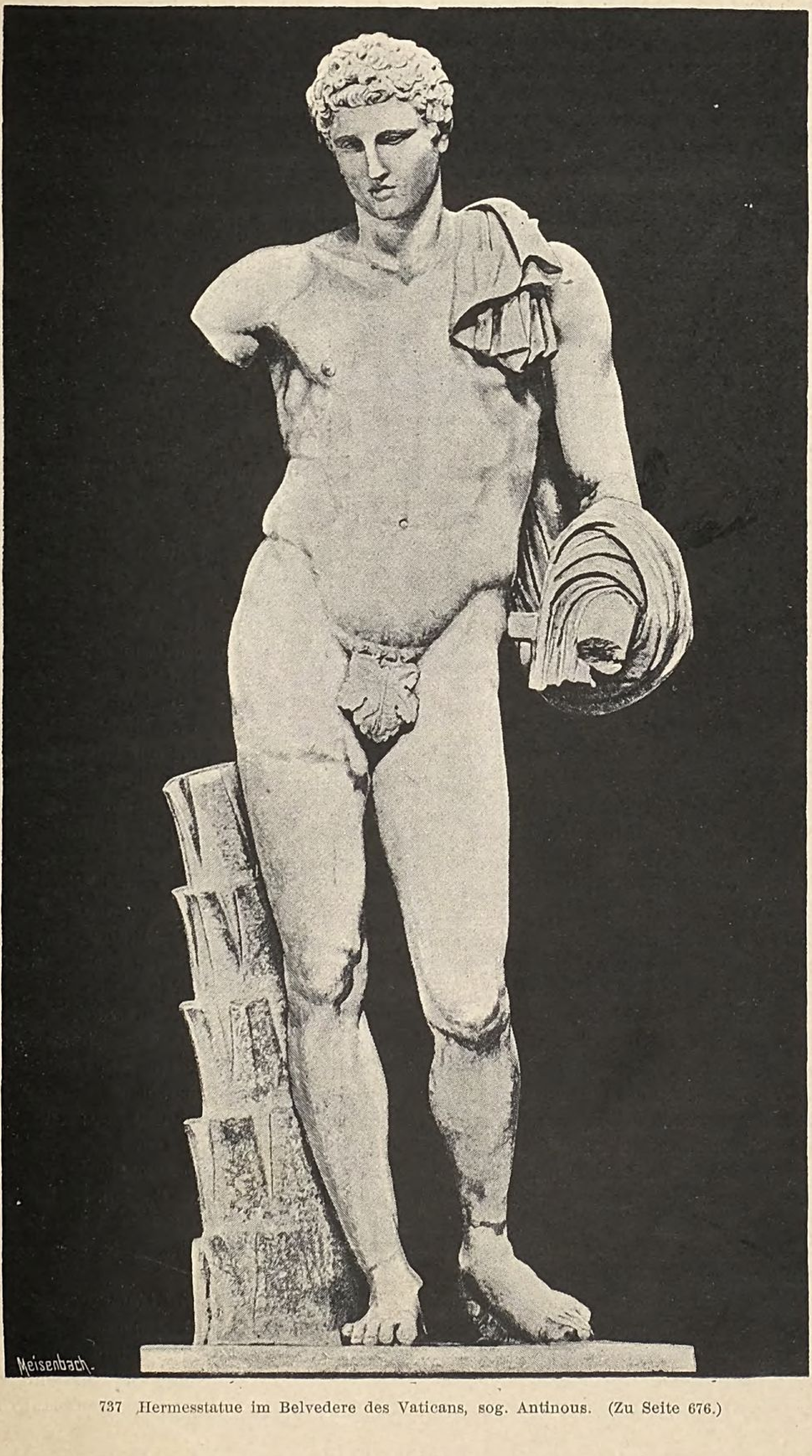


736 Altertümlicher Hermes.

aus Hadrians Villa stammenden Marmorherme des britischen Museums, welche wir, Abb. 736, nach Ancient marbles II, 19 geben. Die Binde im Haar möchte namentlich zu dem angeführten athenischen Hermes stimmen, nach der Bemerkung Lucians (ἀρχαῖος τὴν ἀνάδεσιν τῆς κόμης); der Spitzbart ist schon gemäfsigt und so wie das Haupthaar mit grofser Sorgfalt und Feinheit ausgearbeitet.

Der besondere Sinn jenes Tragens oder Führens der Tiere liegt übrigens auch in Hermes' Amte als Opferschlächter, wie er denn im Homerischen Hymnos (V. 108—140) zuerst den Zwölfgöttern ein regelrechtes Opfer verrichtet. Symbolisch ist wohl das Reiten des Hermes auf dem Widder, mehrmals nachgewiesen von Flasch, Angebl. Argonautenbilder S. 2 ff.

Auf schwarzfigurigen Vasenbildern, wo Hermes wie bei Homer das Amt des Heroldes übt, erscheint



737 Hermesstatue im Belvedere des Vaticans, sog. Antinous. (Zu Seite 676.)

er in dem Kostüm und mit den Attributen, welche der Zeitgebrauch für solche Dienerstellung vorschrieb: als älterer Mann in kürzerer oder längerer Chlamys, eigentümlich am oberen Rande ausgeschweiften Reisestiefeln, auf dem Kopfe den Reisehut (Petasos), in der Hand den Heroldstab führend. Hermes wird hier »der Schatten der Götter und götterbegünstigten Heroen bei ihren Abenteuern«. So assistiert er bei der Geburt der Athena (oben S. 218 Abb. 171); er ist als Bote des Zeus bei den Thaten des Herakles zugegen, z. B. bei der Bezwingung des Löwen (S. 655 Abb. 722), bei der Heimbringung des Ebers (S. 658 Abb. 725), bei der Entführung des Kerberos (S. 662 Abb. 730) und so bei sehr vielen andern. Auch beim Dreifufsraube finden wir ihn (oben S. 464 Abb. 512). Auf der Françoisvase fährt er in gleichem Kostüm mit seiner Mutter Maia im Götterzuge (s. Art. »Thetis«). So erscheint er aber auch als Herdengott, Schafe treibend (Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 19, 2).

Schon verhältnismäfsig früh jedoch gewöhnte man sich, Hermes jugendlicher zu denken, wie denn schon bei Homer beidemal, wo er mit besonderem Auftrage erscheint (Ω 347, als er den Priamos ins Zelt des Achill geleitet und κ 278, als er dem Odysseus das Kraut Moly reicht, um ihn vor dem Zauber der Kirke zu schützen), ausdrücklich gesagt wird, er glich einem jugendlichen Manne, dem eben erst der Bart wächst (πρωθήβης), als anmutiger Ephebe. Behendigkeit und Schnelligkeit ist ja überhaupt seine Signatur; es galt nur zunächst für den dienenden und reisigen Gott die passendste Ausstattung zu finden und den gravitätischen Herold im Nachtwächteranzuge zu einem geflügelten Boten umzuschaffen. Dafs die Metamorphose zwar stufenweise (über die Hermesbilder des Pheidias, Polykleitos, Sokrates wissen wir nichts Näheres), aber wesentlich durch Kephisodotos (s. Art.) vollbracht sei, dürfte deswegen nicht unwahrscheinlich sein, weil von diesem Künstler ein Werk erwähnt wird, dessen entfernte Nachbildungen uns in Reliefs vorliegen, nämlich Hermes mit dem Dionysoskinde auf dem Arme (vgl. »Dionysos« S. 438 Abb. 489). Jedenfalls hat sein Sohn Praxiteles schon in seiner Jugend dieselbe Statuengruppe des Hermes mit dem Dionysoskinde zu schaffen vermögen, welche durch überaus glücklichen Zufall in Olympia selbst uns erhalten und wiedergefunden worden ist. Die Abbildung und Beschreibung dieses seltenen Originalwerkes wird unter »Praxiteles« gegeben.

Die innere Entwickelung dieses jugendlichen Hermes ist, wie Müller, Archäol. § 380 bemerkt hat, von den Gymnasien und Ringschulen ausgegangen, denen der Gott »als Spender leiblichen Wohlgedeihens« seit alten Zeiten in phallischen Pfeilerbüsten vorgestanden hatte. »Jetzt wurde er der gymnastisch vollendete Ephebos mit breiter, ausgearbeiteter Brust, schlanken aber kräftigen Gliedmafsen, welche besonders durch die Übungen des Pentathlon (Lauf, Sprung, Ringen, Diskoswerfen) ihre Ausbildung erhalten haben; seine Bekleidung die der attischen Epheben, eine Chlamys, welche meist sehr zusammengezogen erscheint und nicht selten der Petasos als Bedeckung des Kopfes, dessen Haar nach der Sitte der Jünglinge in diesem Alter kurz abgeschnitten und wenig gelockt erscheint (σκαφίον). Die Züge des Gesichts geben einen ruhigen, feinen Verstand und freundliches Wohlwollen kund, welches sich auch in der leisen Neigung des Hauptes ausspricht; sie erstreben nicht das Edle und Stolze des Apollon, aber haben, bei breiteren und flacheren Formen, doch etwas ungemein Feines und Anmutiges.« Ein solcher Hermes der Palästra (ἐναγώνιος; vgl. Pind. Ol. 6, 79) ist uns erhalten in der früher Antinoos genannten berühmten Statue im Belvedere des Vatican (Abb. 737, nach Photographie), welche zuerst Visconti so deutete, wie mehrere genau übereinstimmende Repliken mit Attributen es fordern. Friederichs (Bausteine N. 441) bemerkt: »In der Linken befand sich der Heroldstab, das über den Arm geschlagene, für den Gott charakteristische Gewand hing bis an die linke Wade hinab, wo es noch Spuren hinterlassen hat, und die Rechte war leicht in die Hüfte gesetzt, wo man noch die Reste von zwei Fingern bemerkt.« — »Es ist nicht der leichte, schlanke Götterbote, der uns in dieser Statue entgegentritt, sondern der kräftige Gott der Palästra und zwar im Zustande lässiger Ruhe.« Der Palmstamm, freilich oft nur Stütze der Marmorfigur ohne weitere Bedeutung, mag hier den Gott auch als den Verleiher der palästrischen Siege bezeichnen. Der Kopf, den Winckelmann »unstreitig einen der schönsten jugendlichen Köpfe aus dem Altertume« nannte, ist leicht gesenkt, der Blick ist bescheiden vor sich hingewendet, läfst aber dennoch durchdringenden Scharfsinn wahrnehmen. Das krause Haupthaar ist den Schülern der Palästra eigen. Die um den linken Arm gewickelte Chlamys dient, wie häufig, statt des Schildes. Aus der breiten und etwas schweren Bildung des Oberkörpers schliefst man, dafs das Original der Statue vor Lysippos falle. Das Werk wurde aber gleich nach seiner Auffindung in Rom so sehr bewundert, dafs kein Künstler es wagte, den fehlenden rechten Arm zu ergänzen. (Über die Wiederholungen, sowie über allerlei Zweifel der Deutung vgl. Wieseler, Alte Denkm. II, 307.) — Ein vorzüglich feiner Kopf mit Petasos ist in London, Sammlung Lansdowne (Michaelis N. 88), abgeb. Braun, Kunstmyth. Taf. 88.

Der eigentliche Herold (διάκτορος) ist ausgerüstet gewöhnlich mit dem Schlangenstabe (κηρύκειον, *caduceus*), über dessen Form und Entwickelung vgl. unten S. 681. Die kleinen Flügel sind als Symbol der Schnelligkeit entweder seinem Hute angeheftet

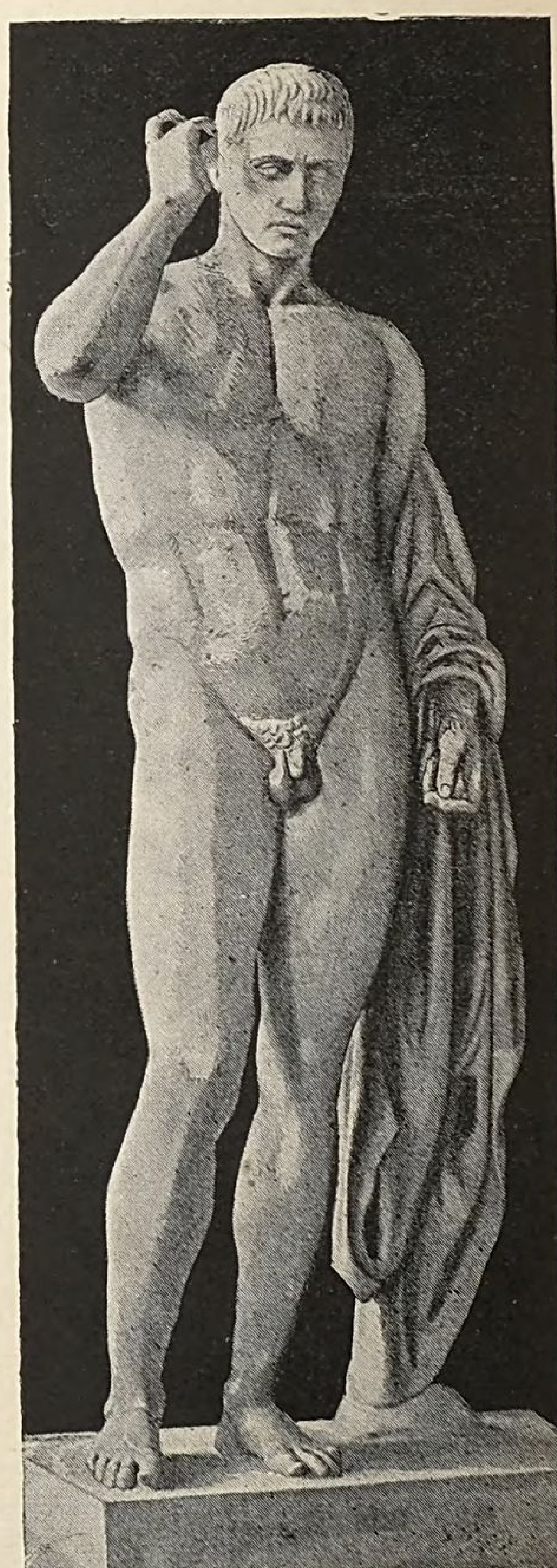


738 Ausruhender Hermes (Neapel). Zu Seite 678.

oder mit Riemen an die Fersen gebunden; seltener wachsen sie aus den Haaren des Vorderhauptes selbst hervor. Zuweilen ist auch der Schlangenstab beflügelt. Als Abgesandten des Zeus finden wir Hermes regelmäfsig in den Darstellungen des Parisurteils; ferner als Überbringer des kleinen Dionysos (s. die Salpionvase Abb. 489), auch in der Ilias als Geleiter des Priamos und sonst bei Achilleus (Abb. 8 S. 7), bei der Jo als Argostöter, beim Wettkampf des Marsyas (s. die Art.). Statuarisch kommt der Bote Hermes in Bronzen einigemal sich durch die Luft schwingend vor; häufiger im Moment des Ausruhens und zwar am schönsten in der Bronzestatue von Herculaneum (Abb. 738, nach Photographie). Das Motiv dieser Statue geht auf Lysippos zurück: die Haltung der Beine und Arme, welche höchst natürlich ist, aber doch nur eine momentane Ruhe mit Andeutung baldigen Wechsels ausdrückt, der gebogene Rücken und die lauschende Kopfhaltung, die schmälere, eingezogene Brust sind den Eigentümlichkeiten jenes Künstlers verwandt. Der Linienrhythmus der offenbar für die Seitenansicht komponierten Figur ist geradezu vollendet: das Dreieck der ganzen Gruppe wiederholt sich unter dem linken Arm und zwischen den Unterbeinen; die lässigere gebogene Haltung des linken Armes, der nur leicht auf dem Schenkel aufliegt, kontrastiert sehr schön mit dem festeren Aufsatz der rechten Hand auf den festen Felsen. Die Füfse berühren beide nur leicht und leise den Boden, der linke mit der Spitze, der rechte mit der Ferse; denn der Gott schwebt mehr über den Boden hin, als er läuft. Schon Winckelmann hat bemerkt, dafs deswegen die zur Befestigung der Flügel am Fufse dienenden Riemen gerade unter der Sohle durch eine Rosette geknüpft sind. »Der gröfste Teil des Schädels ist ergänzt, woher sich die auffallende Form desselben, vielleicht auch die unschön vom Kopfe abstehenden Ohren erklären.« (Friederichs.)

Als Hermes der Bote wird gewöhnlich auch eine Statue der Münchener Glyptothek gefafst (Brunn N. 151, abgeb. Lützow Taf. 32), von welcher sich Wiederholungen im Louvre und bei Lansdowne (abgeb. Michaelis N. 85 S. 465) finden: der Gott setzt den rechten Fufs auf einen Fels und bindet sich eine Sandale unter. Man will darin Hermes erkennen, wie er einen Auftrag des Zeus auszuführen sich rüstet. Und allerdings beschreibt auch Christodor. ecphr. 297 ff. eine solche Erzstatue genau in dieser Stellung. Dagegen hat Konr. Lange (über das Motiv des aufgestützten Fufses vgl. oben S. 586), indem er die Deutung des späten Dichters für irrig erklärt, nachzuweisen versucht, dafs nur ein die Sandale bindender (oder auch lösender) Ephebe als Genrebild aus der Palästra dargestellt sei.

Der Bote Hermes wird als Gesandter leicht zum Redner; er hat zu vermitteln, Verhandlungen zu führen *(orator = legatus)*. Die Redegewandtheit des Gottes (λόγος), welche besonders Horaz (Od. I, 10, 2) und Ovid (Fast. V, 665 ff.) neben den Künsten der Palästra und des Leierspiels hervorheben, drückt



739 Römer als Hermes.

sich aus durch den Gestus der erhobenen rechten Hand in einer ludovisischen Statue (Wieseler, Denkm. II, 318; Braun, Kunstmyth. Taf. 97), sowie auch in dem sog. Germanicus im Louvre (Abb. 739, nach Photographie), einer in der Arbeit ganz ausgezeichneten Bildnisstatue, an welcher nur Daumen und Zeigefinger der linken Hand ergänzt sind. Der nackte

Körper zeigt ausgebildete, nicht ganz jugendliche Formen, das Gesicht individuelle Züge und einen sinnenden Ausdruck, während die herabhängende Chlamys und das kurze Haar griechische Gewohnheit andeuten und die Schildkröte am Boden unter dem Gewande (hier wenig sichtbar) auf Hermes hinweist. Bernouilli, Röm. Ikonogr. I, 227 ff. bemerkt, dafs die Vorstellung weder auf den griechischen noch auf den römischen Volksredner pafst. Auch der Gestus der rechten Hand ist nicht zu vergleichen mit dem von Apulej. Metam. II, 76 beschriebenen *(porrigit dexteram et ad instar oratorum conformat articulum, duobusque infimis conclusis digitis ceteros eminus porrigit)*, wo die Geberde eines lebhaft demonstrierenden Lehrers gezeichnet wird. Die Künstlerinschrift auf der Schildkröte (Κλεομένης Κλεομένους Ἀθηναῖος ἐποίησεν) erlaubt die Entstehung der Statue nicht später als ins Zeitalter des Augustus zu setzen. Da nun mit Germanicus, dem Adoptivenkel des Kaisers Augustus, durchaus keine Ähnlichkeit besteht (vgl. S. 231 Abb. 190, 191), so vermutet man, dafs die Statue einem Römer, der als Redner hervorragte, wegen seiner Sympathien für Griechenland, etwa besonders für Athen und von dieser Stadt gesetzt sei (T. Flamininus, Aemilius Paullus, Metellus Macedonicus). »Die ganze Stellung der Figur drückt die schärfste Konzentrierung der Gedanken aus. Darum der feste Stand auf der Sohle beider Füfse, darum die leise Senkung des Hauptes, wie Homer es von Odysseus, dem klugen Redner, berichtete (Γ 217), dafs er zu Boden sah, wenn er redete, um ganz in sich gesammelt und den Eindrücken der Aufsenwelt entrückt zu sein. Dies Versunkensein in geistige Thätigkeit wird auch durch das Gewand angedeutet, das unvermerkt von der Schulter herabgeglitten ist und nur noch von dem [jetzt fehlenden, übrigens gesenkten] Caduceus gehalten wird.«

Allgemein bekannt ist in der Neuzeit, wie der Götterbote für die Menschen allmählich und ganz folgerecht zum Gotte des Handels und Wandels geworden ist. Das Vorbild der Kaufleute ist er kaum bei den Griechen, aber bei den Römern von jeher schon durch seinen Namen (Mercurius von *merx*, Ware); sie erhielten ihn wahrscheinlich von den Griechen Unteritaliens und dedizierten ihm den ersten Tempel 494 v. Chr. an den Iden des Mai (s. Preller, Röm. Myth. S. 597 f.). Das platte, aber höchst sprechende Attribut des Geldbeutels *(marsupium, saccellus)* findet sich in seiner Hand wohl erst in griechisch-römischen Denkmälern, am häufigsten sicher erhalten in kleinen Bronzen, doch auch auf campanischen Wandgemälden (vgl. Pers. Sat. 6, 62), mag also in den Handelstädten Grofsgriechenlands aufgekommen sein. (An Marmorstatuen beruht der Beutel, so viel sich übersehen läfst, überall auf irrtümlicher Ergänzung.) Auf den Aufsenwänden

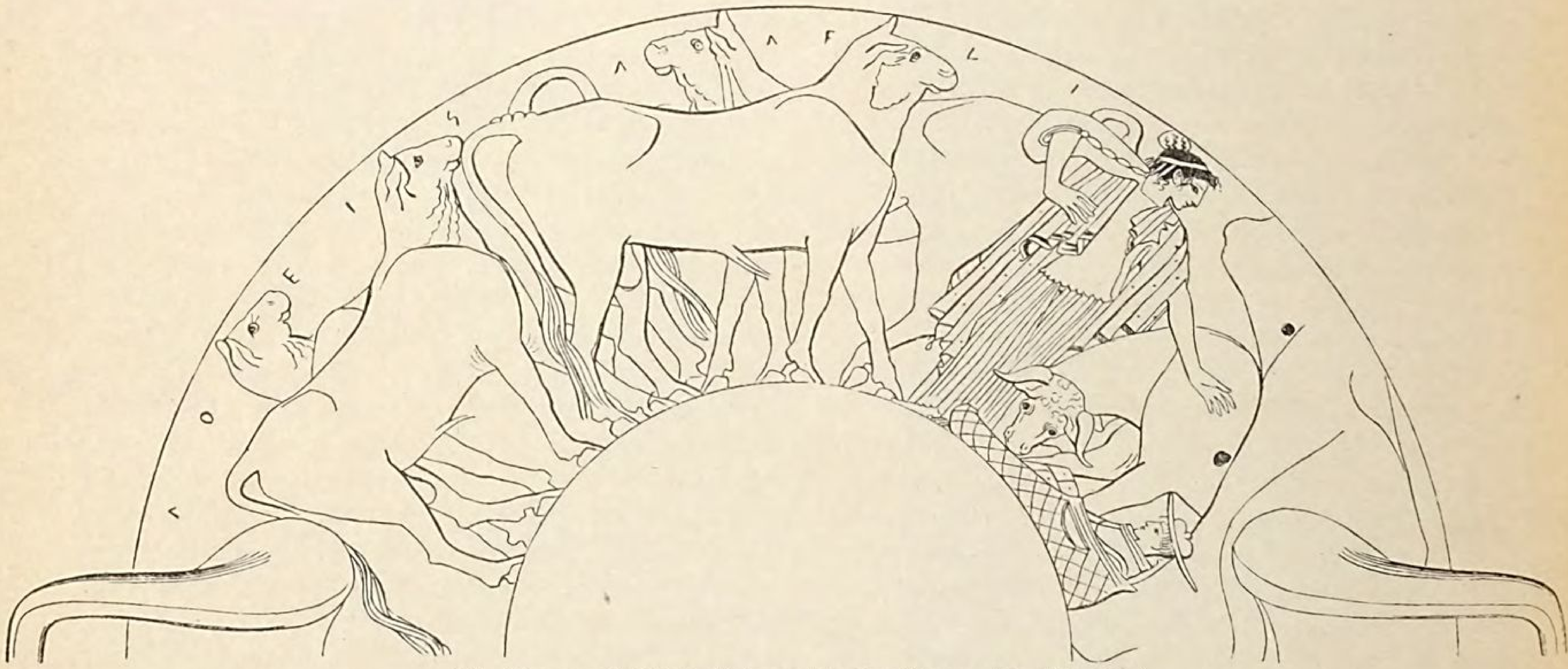


740 Fortuna und Mercur mit dem Geldbeutel. (Zu Seite 680.)

pompejanischer Häuser findet sich an den Eingangspfeilern ziemlich oft dieser Merkur, zweifellos als Patron des handeltreibenden Hausherrn (s. Helbig, Wandgem. S. 5 ff.), zuweilen daneben Fortuna; so in dem hier Abb. 740, nach Mus. Borb. VI, 2 gegebenen Bilde. Merkur ist hier in weifser, gegürteter Tunika und darüber rotem, flatterndem Pallium gemalt; er hat Flügel an der Kappe, an den Knöcheln und am Stabe; in der Rechten hält er die Börse. Mit weiten Schritten schwebt er eilig über das Land, Gewinn suchend, während Fortuna ihm mit günstigem Blicke nachschaut. Sie steht in gelber gegürteter Tunika, bekränzt, mit dem Füllhorn und dem Steuerruder, welches sie auf eine (undeutlich gemalte) Kugel stützt (s. »Fortuna« S. 571). Die Fülle ähnlicher Gemälde und Bronzen erläutert die Verse Ovids (Fast. V, 671):

Hermes soll auch Erdgott, ja Todesgott gewesen sein; den Beutel wollen daher einige auf Erdsegen beziehen (Welcker, Griech. Götterl. II, 443). In klassischer Dichtung und Kunst aber ist er nur der Totenführer (ψυχοπομπός), welcher die Seelen in den Hades geleitet. Sicher findet sich dieser in Darstellungen vom Mythos des Prometheus, der Alkestis (vgl. namentlich S. 281 Abb. 281), des Orpheus, des Koraraubes, des Charon, des Ixion und der Unterwelt (s. die betr. Artikel). Eigenartig sind abstrakte Darstellungen der Seelenerlösung, wie bei Wieseler, Denkm. II, 331—333.

Unter den Mythen steht voran die anmutige Erzählung von Hermes dem Rinderdiebe. In dem Homerischen Hymnus, wo Hermes' Person ganz humoristisch, fast frivol behandelt wird, heifst es (v. 17. 18):



741 Hermes als Rinderdieb und in der Wiege. (Zu Seite 681.)

Te quicunque suas profitetur vendere merces, Ture dato, tribuas ut sibi lucra, rogat. Über Einzelheiten des Bildes vgl. Wieseler, Denkm. II, 315. Unter den Bronzen ragt hervor eine im britischen Museum befindliche Figur von nur 6 Zoll Höhe, aber feinster Arbeit, abgeb. Wieseler II, 314, welche bei der Auffindung (in Lyon) einen silbernen Caduceus und eine goldene Halskette trug. Besonders häufig finden sich solche Figuren in Frankreich, in Elsafs-Lothringen und in den Rheinlanden, wozu die Deutung keltischer und germanischer Gottheiten als Merkur mitgewirkt haben mag. (Caes. B. G. VI, 17: *deum maxime Mercurium colunt.*) Der Erzgiefser Zenodoros, welcher von Nero zum Gufs des berühmten Kolosses (vor dem Kolosseum) berufen wurde, hatte den Grund zu seinem Rufe gelegt durch die Anfertigung einer Statue des Merkur für den gallischen Staat der Arverner (jetzt die Auvergne), für die ihm in 10 Jahren gegen 7 Millionen Mark gezahlt wurden (Plin. XXXIV, 45).

»Früh am Morgen geboren, am Mittag spielt er die Kithar, stahl am Abend die Rinder des Fernhintreffers Apollon.« Der eben geborene Hermes schlüpft also aus seiner Wiege, treibt in Pierien Apollons Rinderherde fort in den Peloponnes nach Pylos. Um durch die Fufsstapfen nicht verraten zu werden, zwingt er die Tiere rückwärts zu gehen, wie er auch selbst thut, und bindet ihnen dazu noch Reisig unter die Füfse, um alle Spur zu verwischen. In einer Grotte bei Pylos in Messenien opfert er zwei der Tiere und hängt ihre abgezogenen Häute im Innern der Höhle auf »wie noch jetzt in der Grotte wir sehn seit Menschengedenken«, setzt der Hymnus hinzu. Und in der That entspricht die Tropfsteingrotte bei Pylos (dem jetzigen Navarino), welche zu diesem Zuge der Sage Veranlassung gab, dem Phantasiebilde so treu, dafs Otfr. Müller bei dem Erscheinen der Expédition de Morée Vol. I an dem Bilde sofort in ihr das Lokal des Mythus wieder-

erkannte, obwohl Paus. IV, 36, 2 sie nur als den Rinderstall des Nestor und Neleus bezeichnet (vgl. Curtius Peloponnes II, 177). Hermes aber, heifst es bei dem Dichter weiter, kehrt in der Dämmerung nach Hause zurück, fährt durchs Schlüsselloch (wie Geister pflegen) in sein Schlafgemach und verbirgt sich in seiner Wiege, indem er schelmisch die Decke über den Kopf zieht. Als nun Apollon den Diebstahl bemerkt hat und der kleine Dieb ihm verraten ist, findet er das Knäbchen anscheinend in tiefem Schlafe. Er nimmt den kleinen, hartnäckig leugnenden Schelm ohne Umstände aus seiner Wiege, welcher ihm dabei noch einen derben Scherz spielt (v. 295), und trägt ihn zum Vater Zeus, um ihn bestrafen zu lassen.

In freier Weise, wie griechische Künstler zu thun pflegen, wird uns die Scene des Rinderdiebstahls vergegenwärtigt auf einer Trinkschale (Abb. 741, nach Mus. Gregor. etr. II, 83, 1 a), deren eine Hälfte (die hier fortgelassen ist) Apollon mitten unter seiner Rinderherde (als νόμιος, Weidegott) vorstellt, während wir auf der andern in der Ecke rechts das Hermesknäblein in einem Wiegenkorbe sitzen sehen, der durchaus die Gestalt eines Schuhes hat, und zwar eines geflochtenen Filzschuhes. Diese Benutzung der Form dürfte einzig sein; jedoch werden wir an die in Form eines Schuhes gebildete Lampe erinnert (s. oben S. 575 Abb. 619). Vor dem kleinen Schläfer, der durch seine vollständige Einhüllung und den breitkrämpigen Hut unverkennbar ist, steht wieder Apollon in langem Gewande mit übergeworfenem Mantel und dem eigentümlichen weiberartigen altionischen Haarputz (κρωβύλος), und redet mit lebhafter Geberde auf ihn ein, wobei die gestohlenen Rinder als deutlichster Beweis gegen den Schuldigen Staffage bilden. — Ein ebenso zu deutendes Bild etruskischer Fabrik, welches aber einzelne Schwierigkeiten bietet, in Nuove memorie Inst. 1865 tav. 15. — Von dem kleinen in ein Bettuch gehüllten Hermes, der so neckisch dasteht, findet sich eine lebensgrofse Statue im Palast Spada, abgeb. Braun, Ant. Marmorw. II, 1; andre ähnliche Darstellungen, in denen man allgemein den in der Nacht schleichenden Diebesgott erkennen mufs (bei Wieseler, Denkm. II, 313. 334). Nach dem Hymnos hat Hermes auch schon in frühester Jugend die L e i e r e r f u n d e n, indem er über den Panzer einer Schildkröte Saiten spannte. Darum ist ihm die Schildkröte oft, z. B. in Abb. 739 beigegeben (vgl. Wieseler II, 327 mit dem Texte und Paus. II, 19, 6). Die Verfertigung der Leier, über deren Form s. Art. »Saiteninstrumente«, findet sich dargestellt auf einem Bronzediskus (Wieseler II, 326). Mehrere Statuen stellen die Leier als Attribut neben ihn; auch schwebt er mit ihr dahin oder spielt tanzenden Panen vor (auf Vasenbildern, Mon. Inst. IV, 33. 34; Elite céramogr. III, 9). Sein Streit mit Apollon um die Rinder, wobei er dem älteren Bruder die Leier abtritt, wie es im Hymnus so neckisch beschrieben wird, war in einer Erzgruppe von Lysippos im Musenhaine am Helikon dargestellt (s. Brunn, Künstlergesch. I, 391). Wir haben nur unbedeutende Vasenbilder mit der Scene übrig (Elite céramogr. II, 52. 53).

Über Hermes als A r g o s t ö t e r s. unter »Io«. Den jungen Hermes mit der Mutter Maia (inschr.) finden wir auf einer archaischen Vase (Gerhard, Auserl. Vasenb. I, 19, 1).

Eine Zusammenstellung von Vasenbildern, unter denen einzelne genrehaften Charakters sind, in der Elite céramogr. III, 73—95. Die letzten Tafeln stellen Liebesscenen vor, bei denen spezielle Benennung des Mädchens schwierig ist. Eine schöne Liebesgruppe in Marmor bei Wieseler II, 335 ist so derb, wie es der Natur des Hirtengottes zukommt; vgl. auch die Angabe über ein ähnliches Gemälde des Parrhasios bei Brunn, Künstlergesch. II, 98.

Der H e r m e s s t a b, das gewöhnlichste Attribut des Gottes, soll nach kilikischen, kyprischen und punischen Münzen ursprünglich Symbol des Baal oder der Astarte gewesen und durch den Kabirendienst auf Samothrake den Griechen zugekommen sein (s. Arch. Ztg. 1866 S. 220* ff.). Bei den Griechen hat man ihn aus dem Hirtenstabe ableiten wollen (Gerhard) oder als Handelssymbol erklärt (Semper, Der Stil I, 82); es ist aber zunächt wohl nur die goldene Zauberrute bei Homer (Ω 343: ῥάβδον ἔχων χρυσέην, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει; daher χρυσόρραπις), mit welcher er auch die Toten bannt, und im Hymnus (V. 529) die Wünschelrute für Gold und Reichtum. »Sie besteht aus drei Sprossen (τριπέτηλος), von denen der eine die Handhabe bildet, die beiden andern die zum Knoten verschlungene Gabel, eine Gerte mit einem Zwiesel«, wie Preller, Philolog. I, 512 ff. aus älteren Bildwerken nachweist. Als Heroldstab kommt sie auch bei Iris und heroischen Boten vor; vgl. ein Vasenbild zu »Ilias I«. Der gewöhnliche Schlangenstab ist erst eine jüngere Form, wird aber in der Zeit der ausgebildeten Kunst stereotyp. Die Bedeutung der Schlangen ist unsicher, statt ihrer finden sich Widderköpfe, z. B. Wieseler II, 337 c. [Bm]

Herodotos. Von dem Vater der Geschichte entdeckte man schon früh ein Porträt in einer inschriftlich bezeugten Doppelherme (in farnesischem Besitz, jetzt in Neapel), welche ihn mit Thukydides paart. Wir geben die Vorderansicht in Abb. 742, nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 27, 2. Das Bildnis zeigt ein kräftiges Mannesalter in dem vollen Haarwuchs mit langem Barte, der sich zweigeteilt in grofsen Strängen kräuselt und nach unten zuspitzt. Die grofsen Augen werden von kräftig vortretenden Brauen überwölbt, zwischen denen sich die Nase ziemlich breit herabsenkt. Die dreifach durchfurchte Stirn erhält durch

ihre Breite und Höhe ein bedeutendes Übergewicht über das schmälere, spitz zulaufende Untergesicht.

Eine zweite Hermenbüste mit Inschrift ebdas. (Neapels ant. Bildw. S. 103 N. 352) ist von geringerer Arbeit, zeigt jedoch nach Michaelis (Bildnisse des Thukydides S. 1) eine genügende Übereinstimmung mit der obigen. Eine unter Antoninus Pius geschlagene Münze der Stadt Halikarnassos stellt eben-



742 Herodot, der Geschichtschreiber. (Zu Seite 681.)

falls Herodot im Alter vor. Dafs allen diesen Darstellungen ein schon zu Lebzeiten gefertigtes Original zu Grunde gelegen habe, ist nach den Zeitumständen und dem Ruhme des Mannes nicht unwahrscheinlich. Im Zeuxippos zu Konstantinopel befand sich später eine Erzstatue, über welche Christodor. Ecphr. 382 ff. einige rhetorische Wendungen macht. [Bm]

Heroisierte Genrebilder. Eine grofse Anzahl von Vasenbildern, auf denen solche Scenen des täglichen Lebens vergegenwärtigt werden, welche wir Genrebilder zu nennen pflegen, zeigt auch beigeschriebene Namen von Personen, bei welchen der Maler nicht etwa an den künftigen Käufer gedacht haben kann. Vielmehr beabsichtigte man dabei, »den aus dem gewöhnlichen Leben gegriffenen Scenen ein mehr individuelles Leben, einen Schein von historischer Wahrheit zu geben«. So werden die um einen Brunnen stehenden wassertragenden Jungfrauen mit allerlei zierlichen Namen geschmückt (Gerhard, Auserl. Vasenb. IV, 307); die auf unsrer Taf. V Abb. 422 gegebene Darstellung des Satyrnchores benennt die einzelnen Schauspieler, welche vor der Aufführung plaudernd oder sich übend Gruppen bilden. Zuweilen werden dabei bezeichnende und bedeutungsvolle Benennungen mit Absicht gewählt, z. B. für Pferdeknechte, Sänger und Kitharspieler; nicht selten aber finden sich auch die bekanntesten Heroennamen in solcher Art verwendet, dafs man früher unbedenklich ein der Situation entsprechendes Ereignis aus der Heroensage annehmen zu müssen glaubte und oft mit Scharfsinn und mühsam zu konstruieren suchte, um das Bild darauf hin zu erklären. Nach verschiedenen Einzelbeobachtungen hat nun durch systematische Zusammenstellung Heydemann (in Commentationes in honorem Th. Mommseni Berol. 1877, 163—179) nachgewiesen, wie sehr weit der Gebrauch reichte »durch die beigefügten Namen verschiedener beliebter und bekannter Heroen und Heroinen die Genrescene des täglichen Lebens zu beleben und zu heben, zu heroisieren«.

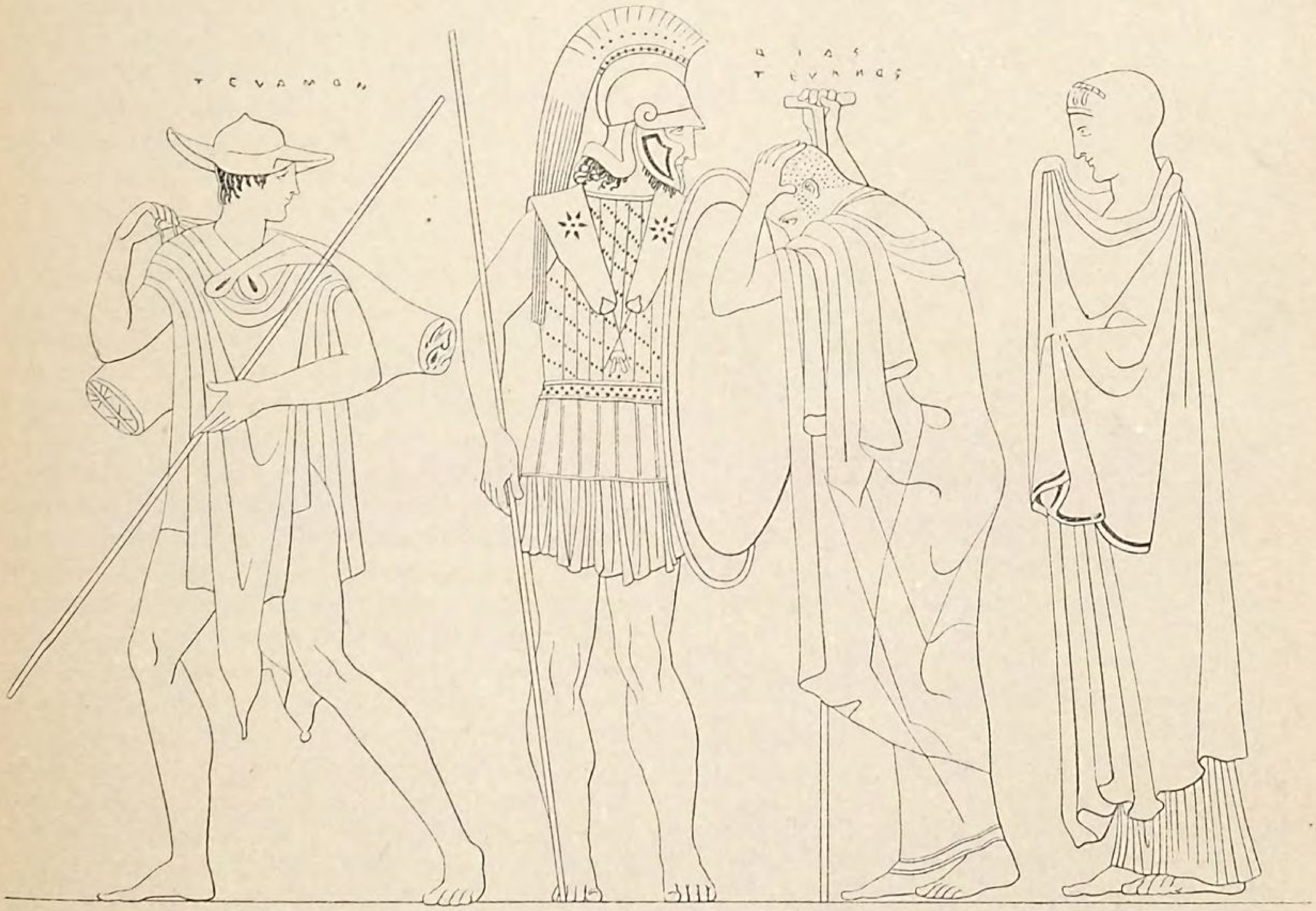
Am leichtesten ergibt sich die blofse Anlehnung an die heroische Poesie in den Fällen, wo Namen von Helden zusammengestellt werden, welche in der Sage nichts mit einander zu thun hatten. So z. B. sind auf einer Vase Tydeus, Aktaion, Theseus und Kastor zur Hasenjagd versammelt, noch dazu in einem ihnen sonst nicht zukommenden Anzuge (Wieseler, Alte Denkm. I, 212). Oder Musaios und Linos lesen in Schriftrollen und werden aus Büchern unterrichtet (Annali 1856 tav. U). Eine Gruppe anmutiger Frauen, die sich schmücken, werden als Iphigeneia, Danae, Helena, Klytaimnestra und Kassandra bezeichnet; auf einem andern Gefäfse trägt eine ähnliche Gruppe die Namen von lauter Nereiden. Auf einer sehr altertümlichen korinthischen Vase (Arch. Ztg. 1864 Taf. 184), welche mit einem roh gezeichneten Reiterzuge bemalt ist, hat der Maler Chares den Reitern der einen Seite die Namen Achilleus, Patroklos, Protesilas, Nestor, Palamedes gegeben; von den Entgegenkommenden sind zwei als Hektor und Memnon benannt.

Namentlich sind es die oft wiederholten Scenen des Abschiedes junger ausziehender, oder der Begrüfsung heimkehrender Krieger, welchen hochtönende Namen beigeschrieben werden, zu deren Anerkennung als mythologischer Scenen beim Mangel jeder Charakteristik aber die Berechtigung fehlt. So wird die Rüstung des Achilleus vorgeführt, aber in grellem Widerspruch mit der Sagengeschichte, in

Gegenwart seiner beiden Eltern und seines Sohnes (Conze, Vorlegebl. II, 6, 1). Ziemlich häufig ist besonders die sog. Kredenzungsscene, in welcher dem Krieger von einer Frau Wein in die Schale zum Trunke eingegossen wird. Über die verschiedenen Formen dieser Darstellung handelt zuletzt Luckenbach, Jahns Jahrbb. Suppl. Bd. XI S. 549 ff. Einen schlichten Heroenabschied finden wir auch auf einer schlanken apulischen Amphora mit gedrehten Henkeln (Abb. 743, nach Rochette mon. inéd. pl. 71, 2). Ein auf den langen Krückstock sich stützender Alter, in tiefem Schmerze die Linke an sein kahles Haupt gepreſst (s. darüber S. 588), steht vor einem groſsen, stattlich gerüsteten Krieger, der ernst und bewegt den Vater und die hinter demselben stehende Mutter anblickt. Letztere hebt den umhüllenden Mantel, um die Thränen zu trocknen oder dem Sohne Abschied zu winken; denn dessen Diener, kenntlich durch den Petasos, die leichte Chlamys und den übergehängten Ranzen, hat sich bereits in Bewegung gesetzt. Aus den beigeschriebenen Namen Aias, Teukros, Telamon (letztere beide noch dazu vom Maler verwechselt!) sehen wir, woran sich der Künstler dabei erinnerte; aber treffend bemerkt Luckenbach: »Hätte der Künstler unabhängig von den alten Typen einen Abschied des Aias und Teukros malen wollen, sicher hätte er dem letzteren den Bogen in die Hand gegeben.« Gewiſs stellt das Bild nur den Abschied des attischen Hopliten vor, der mit seinem Diener (σκευοφόρος ὑπηρέτης) zu Felde zieht; daſs letzterer kleiner von Gestalt ist, kann nicht befremden. Durch die Heroisierung wurde solchem Bilde ein idealer Wert verliehen; man kann die darin liegende Anspielung auf groſse Ahnen mit einem schönen Dichtercitat vergleichen.

Auf einer Münchener Vase (N. 378; abgeb. Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 188) sehen wir einen ganz jugendlich und knabenhaft gebildeten Epheben als Hektor sich den Panzer anlegen, zwischen dem kahlköpfigen Vater, Priamos genannt, der ihm gute Lehren erteilt, und der (wie meist) jugendlich gemalten Mutter, inschriftlich Hekabe, welche dem Sohne Helm, Lanze und Schild bereit hält. »Hätte der Maler gleich bei Konzeption des Bildes an den Priamiden und seine Eltern gedacht, so würde die Figur des sich rüstenden Helden bestimmt eine andre geworden sein; man vergleiche bei Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 189.« Man vergleiche auch das oben S. 68 Art. »Amphiaraos« Gesagte.

In solchen und ähnlichen Scenen zeichnete sich der attische Maler Exekias aus. Er stellt auf diese Art den Auszug des Demophon und Akamas dar



743 Abschied eines ausziehenden Kriegers.

(Gerhard, Etr. u. camp. Vasenb. 12), den Empfang des Kastor und Polydeukes bei ihren Eltern (Mon. II, 22), den Dionysos, der sich vom Oinopion bedienen läfst (Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 206). Ein besonders schönes Bild von ihm zeigt uns den Achill und Aias würfelnd (Abb. 744, nach Mon. Inst. II, 22). Die Inschriften lassen keinen Zweifel. Beide Helden sind mit Beinschienen und Panzerhemden gerüstet, haben eine reichverzierte Chlamys übergehängt und jeder zwei Sperre als Stützstöcke in der linken Hand; nur die Schilde haben sie, und Aias auch den Helm hinter sich gestellt. Auf Steinbänken sitzen sie vor einem angedeuteten Steintische, gegen welchen vorgebeugt sie mit der Rechten tastend die Augen des Wurfes eifrig zählen: Aias hat 3, Achill aber 4 Augen geworfen. Da wir nun Palamedes als Erfinder des Würfelspiels kennen und die Erfindung zum Zeitvertreib während der Lagermufse in Aulis auch im Epos gedient haben mag, so lag es dem Künstler nahe, sich die Helden in der Beschäftigung mit diesem Spiel zu denken; daher dieselbe Scene mindestens auf 20 erhaltenen Vasen mit und ohne Namen und Nebenfiguren dargestellt ist und zwar in dieser typischen Form. Aber sicher hätte der Maler diese für Helden bedeutungslose Scene nicht gewählt, wenn nicht zu seiner Zeit die Athener zum Teil leidenschaftlich dem Würfelspiel ergeben gewesen wären, wie z. B. Eustath. p. 1397, 25 sagt: ἐσπουδάζετο ἡ κυβεία οὐ μόνον παρὰ Σικελοῖς, ἀλλὰ καὶ Ἀθηναίοις, οἳ καὶ ἐν ἱεροῖς ἀθροιζόμενοι ἐκύβευον, καὶ μάλιστα ἐν τῷ τῆς Σκιράδος τῷ ἐπὶ Σκίρῳ. Auf das hier genannte Heiligtum der Athene Skiras hat man eine Reihe andrer Bilder beziehen wollen, wo bei übrigens gleicher Darstellung Athena selbst gewappnet mit erhobener Linken zwischen den würfelnden Helden steht; zuweilen auch statt ihrer eine Palme als Andeutung eines Apollonheiligtums. Diese Beziehung ist aber auch durch Welckers Abhandlung, Alte Denkm. III, 1—24 noch nicht ganz aufgeklärt. Die Popularität der Vorstellung erhellt nebenbei aus Euripides, Iph. Aul. p. 194 ff., wo Protesilaos mit Palamedes würfelt, und Arist. Ran. 1400, wo der Vers aus Euripides Telephos spottend angeführt wird: »Achilleus hat einen Wurf mit zwei und vier gethan« (βέβληκ' Ἀχιλλεὺς δύο κύβω καὶ τέτταρα), dessen Inhaltslosigkeit der Dichter in einer Tragödie nur riskieren konnte, weil sein Publikum diesem »Sport« huldigte. — Das Gegenbild der Vase zeigt den Abschied der Dioskuren von Tyndareos und Leda, ebenfalls zierlich gemalt, aber ohne dafs die Hauptpersonen irgendwie durch sonst gebräuchliche Zeichen, z. B. Sterne über ihren Häuptern, charakterisiert wären (nach Luckenbach a. a. O.).



744 Würfelspiel der Krieger.

Neben den Abschieds- und Begrüfsungsbildern sind es ferner besonders Kampfscenen, bei welchen den Kämpfern mythische Namen (zuweilen selbst in unmöglicher Zusammenstellung) gegeben werden; »um die kriegerische Genrescene mit dem Lichtglanz der Heroenwelt zu umgeben«. Am ausführlichsten handelt darüber Luckenbach a. a. O. S. 536 ff. Hier ist es natürlich oft schwer, die heroisierte Genrescene von einer wirklich mythologisch gedachten zu unterscheiden; die Maler gaben eben oft blofse Reminiscenzen aus der Dichtung ungenau wieder. Auch Jagdscenen wurden oft in eine höhere Sphäre versetzt durch Beischreibung der aus der Sage von der kalydonischen Jagd bekannten Namen, schon auf der altertümlichen Dodwellvase, wo auch ein Herold beiläufig Agamemnon und ein Jäger Thersandros heifst. Auf derselben

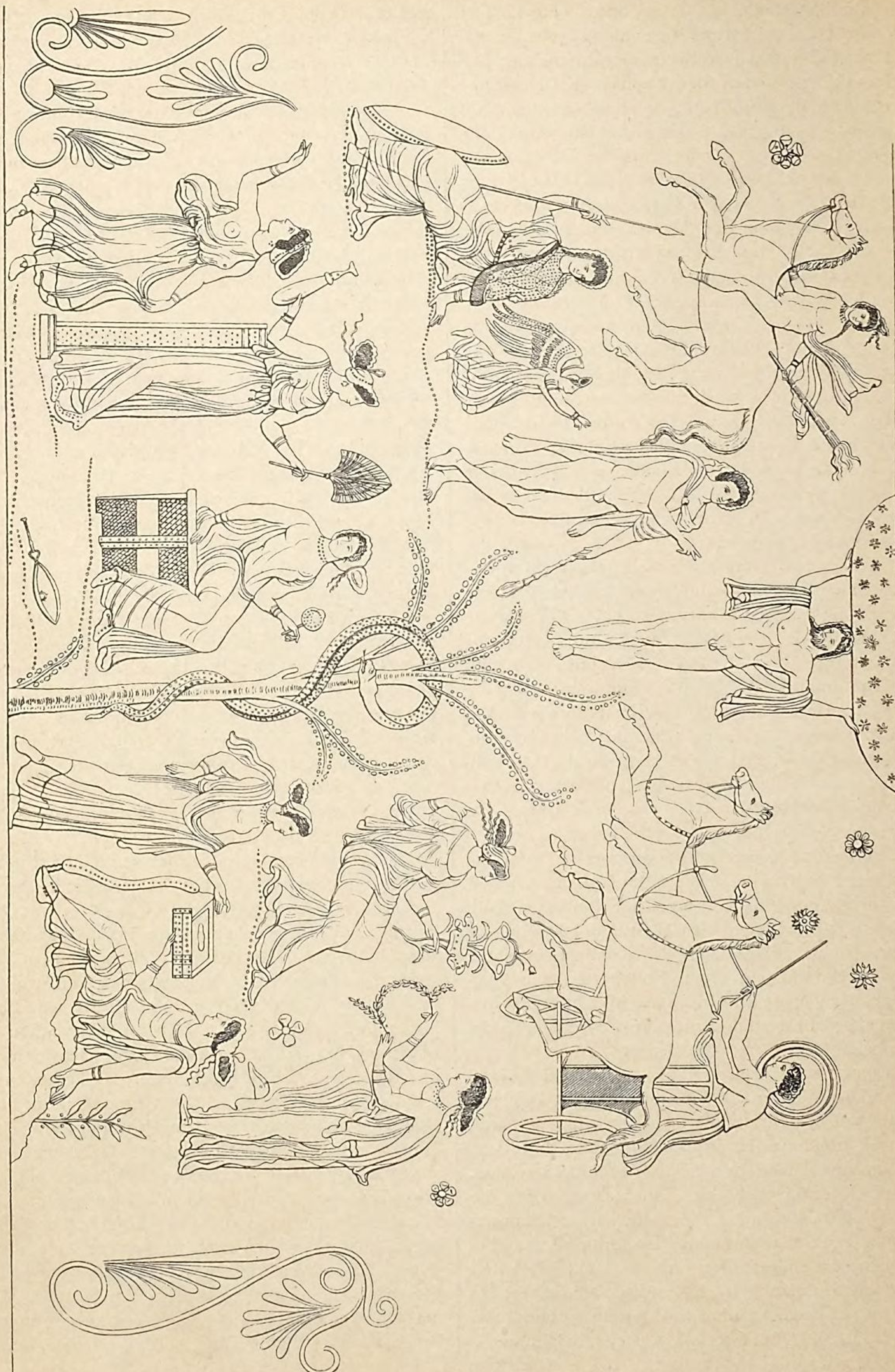
Vase (abgeb. Art. »Vasenkunde») hat aber der Maler auch den unter dem Eber verwundet liegenden Ankaios ohne Bedenken beibehalten, woraus deutlich hervorgeht, dafs hier der Typus der Darstellung ursprünglich dennoch von jener Sage entlehnt ist und nicht das Umgekehrte stattfand (s. Arch. Ztg. 1876 S. 116).

Fraglich und zweifelhaft ist endlich der Gang der Entwickelung bei den Darstellungen von Grabscenen. Das Opfer der Elektra an Agamemnons Grabe (s. Art. »Oresteia«) konnte zur Genrescene verallgemeinert und abgeschwächt werden; dagegen die Reliefs mit Orpheus und Eurydike (s. Art. »Orpheus«) und die Sterbescene der Alkestis (s. oben S. 64) sind wohl eher mythisch-symbolisch zu fassen. Milchhöfer freilich (Athen. Mitteilungen 1880 S. 182) sieht hierin, sowie auch in Theseus (s. Art.) und Peirithoos im Hades nur »trauernde Verstorbene«; die mythologischen Handlungen sind erst »von antiken Künstlern in diese allgemeinen und typischen Scenen hinein interpretiert«. Jedenfalls bleiben auf diesem schwierigen Grenzgebiete fernere Untersuchungen abzuwarten. [Bm]

Hermogenes, Baumeister, wahrscheinlich Kleinasiate, um die Zeit Alexander d. Gr. Nach Vitruv (III, 3, 8) ist er der Erfinder des Eustylos (des wohlproportionierten Tempelaufbaues) und octastylos Pseudodipteros. Es handelte sich hier nicht um neue Erfindungen, sondern nur um »Vervollkommnung oder Durchbildung älterer Kunstformen« (vgl. oben S. 259). Derselbe Schriftsteller nennt Hermogenes unter denjenigen Architekten, welche dem ionischen Stile vor dem dorischen den Vorzug gaben, weil die Einteilung der Triglyphen und Decken zu grofse Schwierigkeiten bereite (IV, 3, 1). So änderte er das für den Tempel des Dionysos zu Teos als dorischen Bau bereit liegende Material um und errichtete daraus einen Tempel im ionischen Stil. Strabo (XIV, 647) sagt, der Tempel der Artemis zu Magnesia, ein anderes Werk des Hermogenes, stehe zwar dem Artemistempel zu Ephesos und dem Apollontempel zu Milet an Gröfse nach, übertreffe dieselben aber an Eurythmie und Kunst der Ausführung. Über beide Tempel s. oben S. 282. [J]

Hesperiden. Das vorletzte Abenteuer des Herakles, welches die Herbeiholung der goldenen Äpfel aus den Gärten der Hesperiden zum Ziele hat, ist, weil es der Einbildungkraft grofsen Spielraum bot, von Dichtern und Künstlern reich ausgeschmückt worden. Diejenige Version der Sage, in welcher Atlas die zweite Rolle spielt, indem ihm Herakles das Himmelsgewölbe zeitweilig abnimmt, ist unter »Atlas« besprochen; die andre lautet, dafs der Held selbst den Hesperidenbaum aufgesucht und den die Äpfel bewachenden Drachen Ladon im Kampfe getötet habe (Apollod. II, 5, 11, 12: ἔνιοι δέ φασιν οὐ παρὰ Ἄτλαντος αὐτὰ λαβεῖν, ἀλλ' αὐτὸν δρέψασθαι τὰ μῆλα κτείναντα τὸν φρουροῦντα ὄφιν); Gerhard, Ges. Abhandl. I, 50 bis 98; Heydemann, Berliner Winckelmannsprogr. 1870 S. 4 ff.

Die älteste Erwähnung einer bildlichen Darstellung haben wir in dem Schatzhause der Epidamnier in Olympia, wo eine aus Zedernholz geschnitzte Gruppe der Hesperiden stand (von dem Künstler Theokles um Olymp. 60) nebst dem Baume mit dem Drachen und dem himmeltragenden Atlas. Die Beliebtheit des Mythus erzeugte eine Menge von Kunstdenkmälern, von denen uns einige Reliefs, Spiegelzeichnungen und Münzen, auch mehrere Gemmen mit gedrängter Darstellung, eine Anzahl Vasenbilder aber in breiterer Ausführung Zeugnis geben. Unter letzteren steht obenan das von Gerhard zuerst herausgegebene und erläuterte Gegenbild auf der Vase des Archemoros (s. den Art.), hier nach Gerhard, Ges. Abhandl. Taf. II (Abb. 745). Wir sehen oben (im Hintergrunde) Atlas das bestirnte Himmelsgewölbe als Kreissegment, welches durch die Begrenzung des Bildes abgeschnitten ist, auf dem Kopfe tragen, anscheinend ohne Beschwer. Zur Seite vor ihm Herakles mit Löwenfell und Keule in ruhiger, lässiger Haltung; die Handbewegung scheint Dank für den erhaltenen Rat und den Entschlufs ihn zu befolgen ausdrücken zu sollen. Wir müssen somit annehmen, dafs Herakles gewillt ist, selbst die Äpfel zu erkämpfen (wie z. B. bei Millin, G. M. 117, 453 und auf Münzen), nicht sie sich durch Atlas holen zu lassen (wie in der Metope zu Olympia, s. Art. »Atlas«, wobei seine eigne Leistung im Tragen des Himmels besteht); wobei der sichere Erfolg seines Unternehmens durch die von hinten schon ihm zufliegende kleine Nike angedeutetet wird, welche die ruhig dasitzende und von fern zuschauende Schutzgöttin Athene ihm sendet. Rechts in der Himmelsregion sprengen mit leichtem Wagen die Rosse einer Gottheit heran, deren Bestimmung als Helios oder Selene zweifelhaft ist. Helios nämlich pflegt mit dem Viergespann zu fahren, sein Haupt mit zackigem Strahlenschein umgeben zu sein, der ihm vorauseilende Phosphoros mit der Fackel nicht zu reiten, sondern als Flügelknabe gebildet zu werden. Entscheiden wir uns für Selene, so gibt wiederum das kurze, ungeschmückte Haar und der gegürtete Chiton ohne Überwurf einigen Anstofs; dagegen würde die Auffahrt von rechts nach links dem Gebrauche entsprechen; auch die vier Sterne im oberen Teile des Bildes müssen wohl die Nachtzeit andeuten. Den Mittelpunkt der unteren Reihe, des Vordergrundes, nimmt der mit sieben Zweigen von unten auf versehene Baum ein, dessen Fruchtsorte vom Maler, wie so oft, nicht genügend charakterisiert ist. Der um den Baum als Hüter der Schätze gewundene Drache, den die Mythen hundertköpfig nennen, andre



745 Der Garten der Hesperiden. (Zu Seite 685.)

Bildwerke zuweilen zwei- oder dreiköpfig zeigen, erscheint hier in kunstmäfsig gemilderter Gestalt (Apollod. II, 5, 11, 2: δράκων ἀθάνατος, κεφαλὰς ἔχων ἑκατόν· ἐχρῆτο δὲ φωναῖς παντοίαις καὶ ποικίλαις), mit offenem Rachen züngelnd, aber ohne das ihm sonst auch wohl gegebene Krönchen auf dem Kopfe. Ringsum sind die Hesperiden dargestellt, deren die gewöhnliche Sage drei oder vier kennt; auf Bildwerken wechselt ihre Zahl von einer bis zu der hier und auf noch einem Gefäfse vertretenen Siebenzahl. Die Frauen sind alle langbekleidet und beschuhet, gröfstenteils ungegürtet, ärmellos, meist mit Kopfbinden und Armbändern, mit Hals- und Ohrenschmuck versehen. Ihre Beschäftigung besteht in der Sorge für den Putz; nur die dem Drachen zunächst links auf einer Lade sitzende hält ihm einen Mohnkopf hin (zur Besänftigung, vgl. Verg. Aen. IV, 486), wie auch sonst eine Hesperide das Tier füttert oder aus der Schale tränkt. Aber auch sie hat den Spiegel nur für den Augenblick zur Erde gelegt und plaudert gleichzeitig mit der an einen Pfeiler gelehnten Schwester, welche Fächer und Salbgefäfs hält, während die Nächststehende tanzt. Von den rechtsseitigen Mädchen unterhält sich das vordere Paar mit einem geöffneten Schmuckkästen und einer neuen Kopfbinde, während oben die Sitzende einen grofsen Blumenstraufs hält, wozu die vor ihr Stehende noch einen Myrtenzweig anzubieten scheint. In dieser letzten Gruppe darf man auch glauben, den Anlafs der etwas seltsamen Beschäftigung mythischer Nymphen entdecken zu dürfen: es ist die Schmückung einer Braut zur Hochzeit, welche die jungen Mädchen vorbereiten, wobei Herakles natürlich den Bräutigam spielt, der als siegreicher Held die Braut gewinnt. Als die letztere würde dann das den Drachen fütternde Mädchen anzusehen sein. Und wenn es gestattet ist, über spezielle Verwendung dieser im Vorrat gearbeiteten, zum Gräberschmuck bestimmten Gefäfse eine Vermutung zu äufsern, so würden wir in der Archemorosvase das Totengeschenk für einen den Eltern früh entrissenen Liebling erblicken, woneben sowohl der Hesperidenmythus der Rückseite, wie die am obern Teile dargestellte Wettfahrt des Pelops und rückseitig der bacchische Jubel die Freuden der Hochzeit zurückrufen und so Tröstung gewähren sollen. (Anders Gerhard a. a. O. S. 35, der ein Hochzeitsgeschenk annimmt, das *omen* nicht beachtend.)

Unter den sonstigen zahlreichen Bildern des Hesperidenmythus verdient besondere Beachtung die Scherbe eines apulischen Thongefäfses in Berlin, behandelt von Gerhard, Ges. Abhandl. I, 219 mit Abb. Taf. XIX. Hier ist nämlich nicht der Himmelsträger, sondern der König Atlas mit dem Scepter und im Prunkgewande auf hohem Sessel thronend vorgestellt. Vor ihm steht Herakles mit Löwenfell und Keule, hinter dem Throne Selene (ΣΕΛΑΝΑ), reichbekleidet, langgelockt und auf dem Haupte eine mondförmige Scheibe. Rechts von Herakles aber und diesem den Rücken zuwendend unterredet sich Hermes (ΕΡΜΑΣ), auch kenntlich an der Chlamys, dem Petasos, Flügeln an den Füfsen und Schlangenstab, mit einer geschmückten Frau, die nach dem einzig übrigen Anfangsbuchstaben ihres beigeschriebenen Namens nur Maia, seine Mutter, sein kann. Im unteren durch Zierrat abgetrennten Bilde steht links der von der Schlange umwundene Baum, davor eine Hesperide, das Tier aus einer Schale tränkend; rechts sitzt eine andre Frau mit der Zither auf dem Schofs, während ein fliegender Eros ihr einen Myrtenkranz und ein langes Band mit Schleifen zubringt. Die Deutung des Zusammenhanges ist schwierig. Als mythischer Herrscher ist Atlas auch anzunehmen auf dem von Paus. III, 18, 7 erwähnten Bildwerke am amykläischen Throne, wo ihm seine Töchter Taygete und Alkyone von Zeus und Poseidon geraubt werden, ein ganz einzelstehender Lokalmythus, der in Arkadien zu Hause sein mufs, wie Gerhard a. a. O. nachweist. Vgl. Apollod. III, 10, 1, welcher sieben Töchter des Atlas und der Okeanide Pleione auf dem arkadischen Kyllene geboren werden läfst, unter diesen Taygete, Alkyone und auch Maia. Atlas ist also hier der himmelhohe Berg, dessen Töchter, die Abendwolken, den Drachen Ladon oder vielmehr den gleichnamigen rauschenden Flufs tränken, welcher mit seinem Nafs die Gärten befruchtet, deren Früchte jedoch Herakles der Sonnenheld zeitigt und gewinnt. Die dorischen Namensinschriften des beschriebenen Gefäfses (abgeb. auch bei Wieseler, Alte Denkm. II, 828) sprechen für den peloponnesischen Ursprung seines Originals; die Verbindung der Mondgöttin mit der Heimat des Hermes ist bekannt. Weit ab liegt von dieser verlorenen Sage des abgeschlossenen Berglandes Arkadien die gemeine, dem Meeresanwohner vertraute Vorstellung, wodurch Atlas selbst bei Homer schon ein Meertitane geworden ist im fernsten Westen oder Norden, ein stöhnender, widerwilliger Büfser, wie sein Bruder Prometheus, Herakles dagegen ein unermüdlicher Wanderer durch die bekannte und die unbekannte Welt. Dafs letzterer aber gerade in Arkadien vielfach als Lokalheld galt, zeigen ja Stymphalos, Pheneos, Erymanthos in manchen Sagen. — Eine völlig genrehafte Auffassung zeigt das glattgearbeitete Marmorrelief, welches als Dekorationsgemälde in einem römischen Palaste gedient haben mag (bei Braun, 12 Basreliefs Taf. XI). Herakles sitzt fast nackt als schöner Jüngling auf der Löwenhaut unter dem Baume; zu jeder Seite steht eine bekleidete Hesperide, bereit ihm die Früchte darzubringen. »Der siegesfrohe Held empfängt den Lohn für seine Thaten, es wird ihm der Vorschmack himmlischer Freuden zu teil, denen er

verjüngt entgegengeht; denn Äpfel pflücken für einen und sie ihm reichen, galt bei den Griechen für eine Liebeserklärung« (vgl. Artikel »Äpfel« oben S. 19). Zwei schwarzfigurige sicilische Vasen stellen mit humoristischer Färbung Herakles mit einem Korbe dar, die Äpfel unter dem Baume, an welchem der Drache sich in die Höhe ringelt, aufsammelnd, zu den Seiten erstaunend Hermes und Jolaos (Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 42, 1). [Bm]

Hestia. Das Wort ἑστία, ἱστία bedeutet bei Homer (ξ 159) den Herd des Hauses als Stätte des heiligen Feuers und festen Mittelpunkt der häuslichen Familiengemeinschaft. Dafs die Göttin erst aus dem damit verbundenen ethischen Gedanken abstrahiert worden ist, kann nicht zweifelhaft sein; sie hat keinen Platz im Olymp, obwohl sie bei Hes. Theog. 454 Tochter des Kronos und der Rhea, Schwester der Hera und Demeter ist. Sie hat auch keine eigentlichen Tempel (nur scheinbar Paus. II, 35, 1), aber sie geniefst in vielen Gastrecht, wie beim delphischen Apollon (Hymn. Hom. 24) und von Rechts wegen in den Prytaneien (Rathäusern) der Städte, welche den Herd der Staatsfamilie enthalten; so auch in Olympia (Paus. V, 15, 5). Die in allen Häusern ihr gezollte Verehrung, besonders beim Mahle (Hymn. Hom. XXIX), beweist noch nichts für Kultusbildnisse. Früheste Erwähnung einer Statue Hymn. Hom. 24, wo im Tempel des delphischen Apollon ihre Locken stets von Öl triefen (s. das. meine Anm.); ferner im athenischen Prytaneion (Paus. I, 18, 3); in Tenedos (Pind. Nem. 11, 1 ff.). Eine gröfsere Gruppe des Argivers Glaukos in Olympia (etwa Olymp. 78; Brunn, Künstlergesch. I, 62) vereinigte Hestia mit Poseidon und Amphitrite (Paus. V, 26, 2). Phidias stellte sie an der Basis des Zeusthrones zu Olympia zusammen mit Hermes (Paus. V, 11, 3). Das hervorragendste Bildwerk war gewifs die thronende Hestia von Skopas, welche zwischen zwei Grenzsäulen eines Stadiums stand, die hier aber vielleicht im allegorischen Sinne (als τροπαὶ ἠελίοιο, Hom. ο 404) mit Hestia in ihrer Bedeutung als Erdgöttin in Verbindung zu denken sind. Die berühmte Statue stand später in einem römischen Park, Plin. 36, 25 (vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 321 und Arch. Ztg. 1859 S. 75). Eine andre Statue der Hestia kaufte den Pariern der Kaiser Tiberius für den Concordientempel ab (Dio Cass. 55, 9).

Erhalten sind uns Bilder der Hestia sicher zunächst auf Vasen in der Darstellung von Göttervereinen: auf der Sosiasschale, der Françoisvase und auf einer cornetanischen Schale (Mon. Inst. X, 23. 24). Auf letzterer sitzt sie gegenüber Zeus mit Armband und Ohrringen geschmückt, das Haupt verschleiert und bekränzt mit Olivenlaub, in den Händen Blumen und Zweige haltend, aber mit nackten Füfsen und ebenso wie sonst ohne charakteristische Gesichtszüge. Von Marmorwerken rechnet man hierher zwei Hermen im Casino Rospigliosi in Rom (Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 81, 1. 2) mit lorbeerbekränzten, hinten verschleierten Köpfen mit herabhängendem dichten Obergewand; auch eine Büste im Capitol. Unter den Zwölfgöttern (s. Art.) erscheint sie auf dem borghesischen Altar neben Hermes genau wie Hera; ebensowenig charakterisiert auf dem albanischen Altar und dem capitolinischen Puteal. Müssen wir hiernach verzichten, das Bild der griechischen Göttin anders als durch matronales Kostüm ausgezeichnet zu denken, so sind wir doch so glücklich, wenigstens eine statuarische Darstellung von ihr zu besitzen, die gleich vorzüglich durch fast ganz unversehrte Erhaltung wie durch erhabene Schönheit dem Wesen und Begriff einer ehrwürdigen Göttin der Häuslichkeit vollkommen entspricht. Die Vesta Giustiniani, jetzt dem Fürsten Torlonia in Rom gehörig (hier Abb. 746, nach Photographie), ist als solche erst von Hirt erkannt worden. Sie hielt in der linken Hand (deren Zeigefinger die einzige Ergänzung bildet) dicht am Leibe entlang ein Scepter, wie auf den angeführten Reliefs und im Tempel zu Tenedos. »Von dem feierlichen Ernst der griechischen Götterbilder in der Periode des hohen Stils vermag kein erhaltenes Werk einen so reinen Begriff zu geben wie diese Hestia. Es war die Absicht des Künstlers, eine Göttin zu bilden, welche die Heiligkeit und zugleich Unverrückbarkeit des häuslichen Herdes, als des Mittelpunktes der Familiengemeinschaft repräsentiert. Mit fast herber Strenge weist diese Figur alle weibliche Anmut zurück« (Friederichs). »Das Gesicht ist schön, aber strenge; die Augenbrauen und Augenlider sind schneidend scharf, die Lippen durch einen Einschnitt umzogen, und die Nase hat einen flachen Rücken mit scharfen Kanten.« »Das Bild bietet eine ganz eigentümliche Verbindung von jungfräulicher Abgeschlossenheit und matronaler Erhabenheit dar. Die Züge lassen das leibhaftige Ebenbild des Kronos wahrnehmen, das ungescheitelte Haar fällt tief in die Stirn herein, das Hinterhaupt bedeckt ein auf die Schultern herabwallender Schleier. Ein in langen Parallelfalten steil herabfallendes Gewand verhüllt den Körper bis zu den Füfsen, von denen keine Spur zum Vorschein kommt. Ebenso ruhig gleitet das die Brust dicht verschleiernde Tuch bis zu dem Gürtel herab. Regungslos und doch so lebens- und ausdrucksvoll steht die hehre Göttin vor uns, den rechten Arm in die Seite gestemmt« (Braun). Wegen der kanalartig gebildeten Gewandfalten und der mangelnden Füfse hat man das Bild mit der gedrungenen dorischen Säule verglichen. (Die verschiedenen Meinungen über Deutung und Stil der Statue findet man bei Wieseler, Alte Denkm. II, 340.)

Als die späteren Philosophen Hestia nicht bloſs für das Zentralfeuer, sondern auch für den festruhenden Mittelpunkt der Erde nahmen, wurde sie der Rhea Kybele gleichgestellt; sie erhielt sogar das Tympanon und die Mauerkrone als Attribute und ist schwer von der Erdgöttin zu scheiden (Preuner, Hestia-Vesta, Tübingen 1864). — Übrigens vgl. Art. »Vesta«. [Bm]

Hierodulentanz. »Tempelsklaven« nannte man in Griechenland im weiteren Sinne alle zinspflichtigen Umwohner eines Heiligtums, welche gleich den Klosterleuten des Mittelalters durch Frondienste sich als Hörige des Gottes bekannten; im engeren Sinne aber freigelassene Sklaven, welche durch die Weisung an einen Tempel dem Gotte als ihrem Patron und Schutzherrn zu regelmäſsigen Abgaben verpflichtet waren. Nach weitverbreitetem orientalischen Vorgange gab es bei den Aphroditetempeln, besonders in Korinth und am Berge Eryx in Sicilien, zahlreiche Frauenzimmer, welche als Hetären der Göttin dienten und steuerpflichtig waren. Daſs nun diese Mädchen, deren in Korinth über tausend lebten (Strab. 378) und deren Treiben selbst Pindar in einem Liede zu feiern nicht Anstand nehmen durfte, weil sie der Göttin geweiht waren (Athen. 13, 573 f.), ebenso wie ihre ungeheiligten Berufsschwestern bei den erwähnten prunkvollen Festen mit Musik und Tanz der Göttin ihre Verehrung darbrachten, ist wohl auch ohne ausdrückliches Zeugnis als sicher vorauszusetzen. Über die mannigfachen Arten des religiösen Tanzes kann hier nicht näher gehandelt werden; wir erinnern nur von der ernsteren Art an die feierlichen Prozessionen und Aufzüge für fast alle höheren Gottheiten, die mimischen Tänze zu Ehren des Apollon in Delos und Delphi, die Waffentänze der Kureten für den neugeborenen Zeus (s. Art.) und die der römischen Salier (s. Art.) für Mars; ferner an die ausgelassenen Tänze, mit welchen der dionysische Dienst von Anfang an verknüpft war



746 Vesta Giustiniani. (Zu Seite 688.)

und deren kunstmäfsige Ausbildung zur Schöpfung der dramatischen Dichtung führte (vgl. die betr. Art.). Dagegen mag hier ein Bildwerk erscheinen, dessen Typus in mehrfachen Variationen erhalten, eine ganz besondere Art von Tanzenden vorzustellen scheint und mancherlei Deutungen hervorgerufen hat, unter denen die von Zoega vorgeschlagene und von Welcker, Alte Denkm. II, 146 ff. weiter begründete vielleicht die annehmbarste ist. Wir sehen auf dem in Abb. 747 nach Clarac Musée pl. 168, 78 gegebenen Relief, dessen Figuren auf die drei Seiten eines marmornen Kandelaberfufses im Louvre verteilt sind, zwei mit lebhaftester Gestikulation tanzende Mädchen im hochgeschürzten dorischen Chiton und mit einem ganz eigentümlichen Kopfputz, dazwischen eine dritte in (Korbträgerinnen) hiefsen (vgl. Abb. 535). Da indessen dieselben Tänzerinnen auch vor dem Palladion erscheinen (Wieseler, Denkm. II, 214a), einzeln auch eine Fackel tragen, so wird jene spezielle Beziehung unhaltbar. Auch der Kopfputz bleibt sich nicht gleich; auf den andern Denkmälern ist er entweder schilfartig gebildet oder er nähert sich einem Strahlenkranze. Für die Bedeutsamkeit solchen Schmuckes gerade bei Hierodulen der Aphrodite aber dürfte man daran erinnern, dafs die Mädchen im Tempel der babylonischen Mylitta nach Herodot I, 199 (vgl. Strabo p. 745: θώμιγγι δ' ἔστεπται ἑκάστη) aus Schnüren geflochtene Kränze um den Kopf gewunden hatten. Daneben weist die leichte Art der Bekleidung, welche mit der Amazonentracht in der Zeit der ent-



747 Tanzende Tempelmädchen.

mainadenartiger Haltung, mit langwallendem Kleide, das Tympanon schlagend, nach dessen Tönen jene sich bewegen. Dafs hier ein religiöser Tanz vorgestellt sei, bezeugen die den ersteren ganz ähnlich gebildeten Figuren (Zoega, Bassiril. tav. 20 u. 21), von denen die auf Taf. 20 brennende Altäre vor sich stehen haben. Die Kopfbedeckung (welche auf unserem Bilde der restaurierten Mittelfigur vielleicht nicht zukommt) gleicht hier einem korbähnlichen Geflechte; darauf gestützt haben mehrere ältere Erklärer an dorische (spartanische) Jungfrauen gedacht, welche der karyatischen Artemis zu Ehren Tänze aufführen (Paus. III, 10, 8), bei denen dieser Kopfputz erwähnt wird (Hesych. πλέγμα καλάθῳ ὅμοιον). Damit suchte man auch den Ursprung der als schmückende Säulenpfeiler in der Baukunst benutzten korbtragenden Mädchen in Verbindung zu bringen, welche nach römischer Überlieferung noch jetzt Karyatiden genannt werden, bei den Athenern aber wahrscheinlich Kanephoren wickelten Kunst auffallende Übereinstimmung zeigt, auf asiatische Vorstellungen hin. In der Haltung von Tänzerinnen der Aphrodite wird auch der nach oben gerichtete Blick und die nach oben gekehrten Handflächen (χεῖρες ὕπτιαι), wie sie mehrere Figuren zeigen, hervorgehoben (Philostr. Imagg. II, 1 extr.). — Nicht zu verschweigen ist indessen, dafs Wieseler (zu Alte Denkm. II, 214a) mit Anderen hier überall ungeflügelte Siegesgöttinnen sieht, weil dieselben Figuren mehrmals auf römischen Harnischen das Pallasbild umtanzen und ihr Kopfputz aus Palmblättern zu bestehen scheint. Bei Billigung der obigen Ansicht würde man indessen für diese Absonderlichkeit eine nicht gerade unerhörte Umdeutung späterer Zeit oder vielmehr Übertragung eines Kunsttypus anzunehmen haben. [Bm]

Himation. Während ἱμάτιον im weiteren Sinne ein beliebiges, als Kleidungsstück oder Decke u. s. w. dienendes Stück Zeug bezeichnet, bedeutet es im

engeren Sinn und in seiner weitaus häufigeren Anwendung das Oberkleid, welches Männer und Frauen mantelartig über das Untergewand, den χιτών (s. Art. »Chiton«), anzulegen pflegten. Dasselbe ist im Gegensatz zu letzterem, welcher angezogen wird und daher zu den ἐνδύματα gehört, mehr ein zum bloſsen Überwerfen bestimmtes Kleidungsstück, ein ἐπίβλημα oder περίβλημα, wie auch die Chlamys, und daher auch kein nach bestimmtem Schnitt zusammengenähtes Kleid, sondern ein einfaches viereckiges Tuch von oblonger Form und meist wohl beträchtlicher Gröſse. (Doch hat neuerdings Joh. Böhlau in seinen Quaest. de re vestiaria ap. Graecos, Vimar. 1884, p. 45 sqq. den Nachweis zu führen versucht, daſs das Himation ursprünglich ein ἐμπόρπημα, welches durch Nadeln oder Nähte auf der einen Schulter festgehalten wurde, gewesen sei, was auf alle Fälle noch bedeutenden Zweifeln unterliegt.) Der Schnitt des Männerhimations scheint sich von dem des für die Frauen bestimmten nicht unterschieden zu haben, auch trugen es, soweit man nach den Denkmälern urteilen darf, beide Geschlechter so ziemlich auf die gleiche Weise. In der ältern Tracht (vgl. hierüber den Art. »Kleidung«) finden wir das Himation von Männern wie von Frauen in der Regel in der Weise getragen, daſs es wesentlich den Rücken bedeckt und die Zipfel nach vorn über die Schultern lang herunterhängen; und dabei kommt neben der umfangreicheren Form desselben, wobei nicht bloſs der Rücken, sondern auch die Oberschenkel noch davon bedeckt werden, auch eine kleinere, schmale vor, bei welcher wesentlich bloſs der Rücken oder der obere Teil desselben vom Mantel bedeckt erscheint; vgl. den Zeus auf dem Vasenbilde S. 218 Abb. 171. (Auf diese Tracht macht Böhlau aufmerksam a. a. O. p. 32 sqq.) Diese Art, das Himation zu tragen, ist später bei Männern ungewöhnlich, dagegen bei Frauen noch vielfach zu finden; man vgl. z. B. S. 352 Abb. 373 und die Danae S. 405 Abb. 448. Auch nahmen die Frauen hierbei das Himation häufig über den Hinterkopf, wie die Frau links in dem Vasenbilde S. 67 Abb. 68. — In der spätern Tracht ist es dagegen üblich, und namentlich bei den Männern ganz allgemein, den Mantel in der Weise umzulegen, daſs man den einen Zipfel desselben vom Rücken aus über die linke Schulter wirft, ihn hier mit dem Arm festhält, den Mantel sodann mit der rechten Hand über den Rücken nach rechts führt und ihn hier entweder unterhalb der rechten Achsel hindurch oder über die rechte Schulter und den rechten Arm nach vorn zieht, worauf man diesen nach vorn gezogenen Zipfel entweder, was das gewöhnliche ist, wieder über die linke Schulter (vgl. die Frauentracht S. 31 Abb. 32 oder S. 375 Abb. 411) resp. bloſs über den linken Unterarm (vgl. S. 406 Abb. 448), oder, wie in Abb. 748 (nach Gerhard, Auserl. Vasenbilder III, 187), über die rechte Schulter nach dem Rücken hinüberwarf, welch letztere Art natürlich nur möglich war, wenn man das Himation unterhalb des rechten Armes geführt hatte. An der eleganten und geschickten Art, das Himation sich umzulegen und dabei einen hübschen Faltenwurf zu erzielen (für welchen Zweck man in die Zipfel kleine Gewichte einzunähen pflegte), erkannte man den Mann von Bildung; namentlich



748 Frau mit Oberkleid.

gehörte es zum guten Tone, beide Arme im Himation zu haben und dasselbe so weit nach unten zu ziehen, dafs die Kniee bedeckt waren, freilich auch hinwiederum nicht zu tief. Diese Art der ἀναβολή zeigt am schönsten die Statue des Sophokles (s. Art.)


749 Frau im Mantel.

im Lateran und die ihr nachgebildete des Aischines (S. 33 Abb. 35). Auch die Frauen trugen gern beide Arme im Mantel versteckt und zogen dazu noch häufig den Mantel über den Kopf und vorn um das Kinn herum, wie die Terrakottenfigur Abb. 749 (nach Stackelberg, Gräb. d. Hell. Taf. 57). Bei Männern wie bei Frauen gehörte das Himation selbstverständlich nur zur Toilette aufserhalb des Hauses; daheim ging man im blofsen Chiton. So jedoch sich auf der Strafse blicken zu lassen, galt für unschicklich. Ebenso wenig war es üblich, im blofsen Himation ohne Chiton zu gehen; und wenn wir dieser Tracht auch häufig in den Bildwerken begegnen und aufser Göttern auch Staatsmänner u. a. so dargestellt werden (vgl. den Demosthenes S. 425 Abb. 465), so war dies doch nicht dem wirklichen Leben entnommen, sondern eine ideale Tracht, die im gewöhnlichen Leben höchstens die Kyniker oder einige Sonderlinge nachahmten. [Bl]

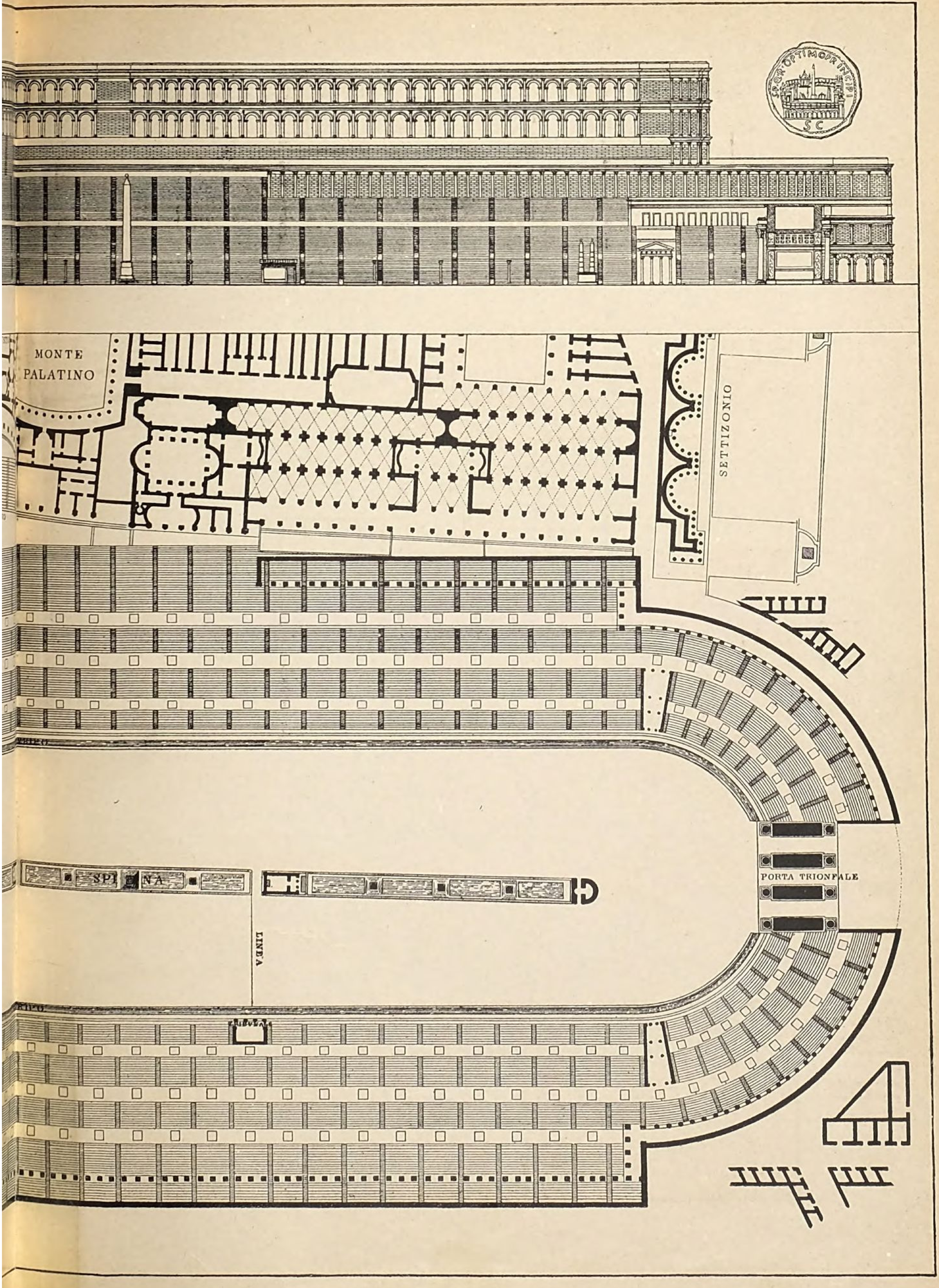
Hippodamos von Milet, nicht praktischer Architekt, sondern Sophist, berühmt durch seine kunst- und regelmäfsige Anlage und Einteilung von Städten. So wurde nach seinem System und seiner Angabe angelegt: der Peiraieus, Rhodos und Thurioi. Er lebte etwa zwischen Olymp. 83 und 93. Sein bedeutender Einflufs machte sich geltend aufserdem bei vielen anderen Städtegründungen, so bei Smyrna, Kos, Mitylene, Alexandria und Antiochia. Vgl. K. F. Hermann, Marburger Progr. zum 20. Aug. 1841. [J]

Hippodrom. Die Örtlichkeit für die ritterlichen Übungen im Wagen- und Pferdewettrennen (ἱππόδρομος) erforderte in älterer Zeit keine besondere Bauanlage. Ein weites, ebenes, freies Feld, auf dem die Grenzen und das Ziel (σῆμα) abgesteckt waren, genügte. In späterer Zeit wurde aber auch der Hippodrom Gegenstand der künstlerischen Thätigkeit. Praktisch, wie in all diesen Dingen, wählten die Griechen für Anlage desselben einen schon von der Natur vorgebildeten Ort dazu aus, am liebsten eine Thalmulde oder doch ein wenigstens auf einer Seite von einem lang sich hinziehenden Hügel begrenztes Feld. Die Einrichtung des Hippodroms in griechischer Zeit ist uns der wenigen Reste wegen fast ausschliefslich bekannt durch die Beschreibung des zu Olympia errichteten bei Pausanias (VI, 20, 10 ff.). Wir geben unter Abb. 750 eine Rekonstruktion desselben nach Hirt, Gesch. d. Baukunst bei den Alten Taf. XX Fig. 8. *A* ist die lange rechte Einschlufsseite des Hippodroms, welche während der Spiele wahrscheinlich mit Holzsitzen für die Zuschauer bedeckt wurde. In *a* vermutet Hirt den Platz für die Musik, unter *b* nimmt er eine Pforte für Überwundene und Verunglückte an. Diesem künstlich aufgeworfenen Erdwalle (χῶμα) gegenüber lag die nach Pausanias kürzere linke Langseite, welche durch einen natürlichen Höhenzug gebildet wurde (*B*). In *c* vermutet Hirt den Sitz der Hellanodiken, der Schiedsrichter. Die beiden Langseiten werden mit einander verbunden durch die halbkreisförmig gebildete Schmalseite *C*, welche in der Mitte als *porta triumphalis* einen Durchgang *d* zeigt.



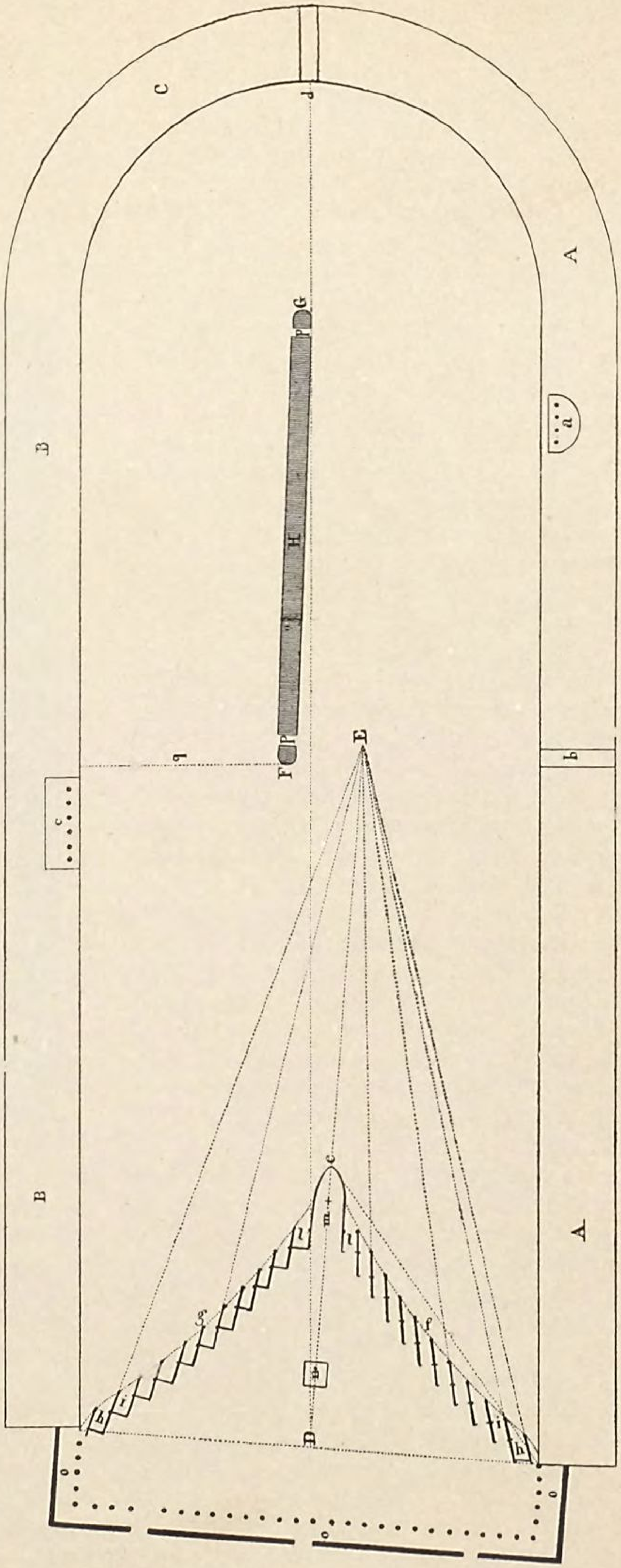
R. OLDENBOURG. DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.

751 Der Circus Maximus zu Rom, nach



…nach Caninas Rekonstruktion. (Zu Seite 694.)

F bezeichnet das erste Ziel *(meta)*, eine Säule mit dem ehernen Bilde der Hippodameia, welche eine Binde hält und im Begriff steht, dieselbe dem Pelops wegen seines Sieges umzubinden. *q* ist die als Endmerkmal für das Rennen vorgezeichnete Linie. *G* ist das zweite Ziel, ein runder Altar, Taraxippos, das »Entsetzen der Pferde« genannt; »wenn die Pferde daran vorbeilaufen, ergreift sie sogleich, ohne irgend eine sichtbare Veranlassung, eine heftige Scheu, und aus der Scheu entsteht Verwirrung, so daſs häufig Wagen zertrümmert und Lenker verwundet werden« (Pausanias). Zwischen beiden Zielen liegt der Rücken *(spina)*, eine den Hippodrom der Länge nach in zwei Teile zerlegende Mauer. *D* zeigt uns die Ablaufschranken (ἄφεσις) in Form eines schräg in die Rennbahn einschneidenden Schiffsvorderteiles. Hinten stoſsen die Schranken an die vom Architekten Agnaptos erbaute Halle *(o o o)*. *e* bildet den Schnabel der Ablaufschranken, und dort war auf einer Barre ein eherner Delphin angebracht *(m)*, der sich bei Beginn des Rennens senkte; dieser Delphin stand durch ein Räderwerk in Verbindung mit einem ehernen, auf einem Altar in der Mitte der Aphesis sitzenden Adler *(n)*, der sich erhob im Augenblicke, da der Delphin sank. *f* und *g* sind die beiden über 400 Fuſs langen Seiten der Aphesis mit den einzelnen Schuppen oder Ständen für die Wagen oder Rosse (οἰκήματα, *carceres*), von denen *h h* dem Normalpunkte *E* am entferntesten, *l l* am nächsten liegen. »Vor dem Wagen oder auch den Rennpferden ist statt des Schlagbaumes eine Schnur vorgespannt. Zuerst senken sich nun zu beiden Seiten bei der Halle des Agnaptos *(h h)* die Schnüre, und die daselbst aufgestellten Pferde laufen zuerst heraus, bis sie in gleicher Linie mit denen sind, welchen das Los die zweite Ordnung angewiesen hat; alsdann senken sich die Schnüre vor der zweiten Ordnung, und so geht es auf dieselbe Weise bei allen Wagen, bis sie beim Schnabel des Vorderteils in einer Linie stehen. Von da an erst können die Wagenlenker ihre Geschicklichkeit, die Pferde ihre Schnelligkeit zeigen« (Pausanias). Erfinder der ganzen Aphesisanlage war Kleoitas, Bildhauer

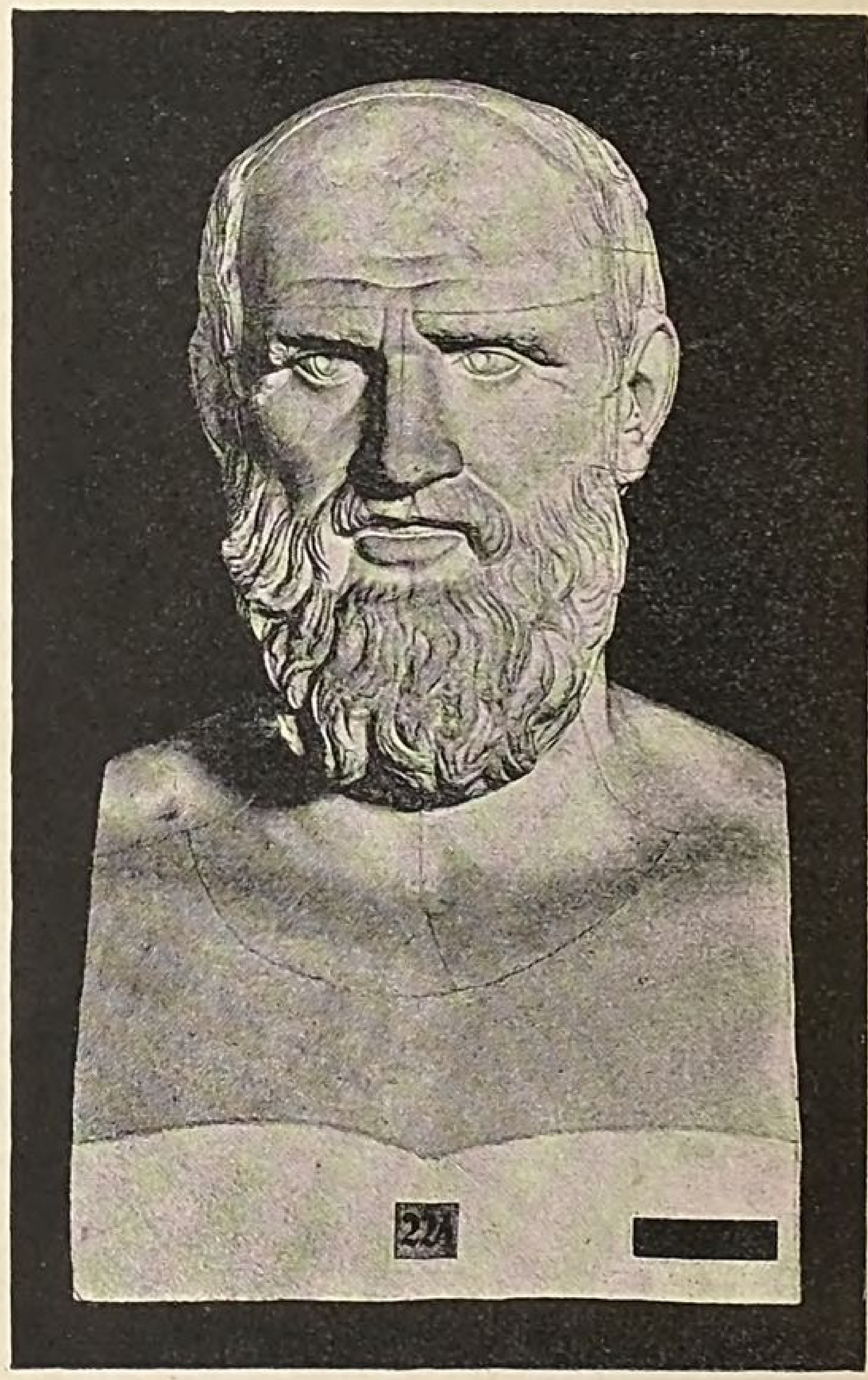


750 Der Hippodrom zu Olympia, nach Hirts Rekonstruktion. (Zu Seite 692.)

und Baumeister, etwa um die Zeit des Pheidias. Nach Kleoitas soll Aristeides, wahrscheinlich zu identifizieren mit dem gleichnamigen Bildhauer, einem Schüler des Polykleitos, an der Vorrichtung noch eine Verbesserung angebracht haben. Die ganze Anlage der Aphesis ist nach der Beschreibung des Pausanias völlig klar, wenn auch weniger ihr praktischer Grund. Neuerdings hat Koner auf Grundlage der Untersuchungen des Grafen Lehndorff (Hippodromos. Einiges über Pferde und Rennen im griechischen Altertum. Berlin 1876) eine bedeutend abweichende Rekonstruktion des Hippodroms zu Olympia versucht (vgl. Guhl und Koner, Leben der Griechen und Römer 5. Aufl. Fig. 164 und S. 148 ff.), welche trotz manchem Ansprechenden zum Teil begründeten Zweifeln unterliegt.

Ähnliches, wenn auch viel reicheres Aussehen, wie der griechische Hippodrom, hatte der römische Circus. Reste von solchen kennen wir in den verschiedensten Teilen des römischen Reiches. Trefflich erhalten ist ein kleiner Circus zu Bovillae am Fufse des Albanergebirges. Bei der Hauptstadt selbst ist der Circus des Maxentius leidlich erhalten. Er wurde 311 n. Chr. erbaut und zeigt, wenn auch zum Teil, besonders im Stufenbau für die Zuschauer monumentaler ausgeführt, eine der oben gegebenen Rekonstruktion des Hippodroms zu Olympia durchaus ähnliche Form. Doch ist zu bemerken, dafs die Carceres nicht in Form eines Schiffsschnabels in die Rennbahn hineinreichen, sondern in leise gekrümmter Linie nach aussen ausbeugen. Die ganze Aphesis ist rechts und links von einem Turme *(oppidum)* flankiert. Die früher mit Statuen und Obelisken (einer der letzteren steht jetzt auf Piazza Navona zu Rom) gezierte Spina liegt nicht in der Längenachse der Bahn, sondern durchschneidet sie schräg, ähnlich wie es Hirt für den Hippodrom in Olympia angenommen. Die Länge des Circus beträgt 482 m, die Breite 79 m. Die zehn auf aus Töpfen hergestellten Gewölben ruhenden Sitzstufen nahmen etwa 18000 Zuschauer auf. — In der Piazza Navona zu Rom erkennen wir wenigstens Ort und Umfang des Circus des Domitian. Ebenfalls nicht mehr ist uns bekannt von dem berühmtesten aller Circen, dem Circus Maximus zu Rom. Er lag in der Thalmulde zwischen Palatin und Arentin. Tarquinius Priscus wird als Gründer desselben genannt. Erweiterungen und Verschönerungen fanden bis in die Zeit Constantin d. Gr. statt. Der ursprünglich für 150000 Menschen berechnete Raum fafste am Ende der römischen Kaiserzeit nicht weniger als 480000. Die Gesamtlänge des Baues beträgt 640 m, die Gesamtbreite 190 m, die Länge der Bahn 600 m, die Breite 110 m. Zur Erläuterung fügen wir den von Canina (Arch. rom. 135) restaurierten Grundrifs und Längenschnitt des Baues unter Abb. 751 auf Taf. XII bei. Die Rekonstruktion ist allerdings bei dem fast vollständigen Mangel an Überresten eine rein hypothetische, doch scheint sie nach Mafsgabe der uns sonst erhaltenen Ruinen ähnlicher Anlagen im allgemeinen das Richtige zu treffen. Nach dem oben Ausgeführten bedarf die Abbildung keiner weiteren Erläuterung, nur darauf sei hingewiesen, dafs der Zuschauerraum, wie im Theater und Amphitheater, durch Umgänge und Treppen gegliedert war. [J]

Hippokrates. Der berühmte Arzt, blühend im Beginne des peloponnesischen Krieges. Er war kahl-

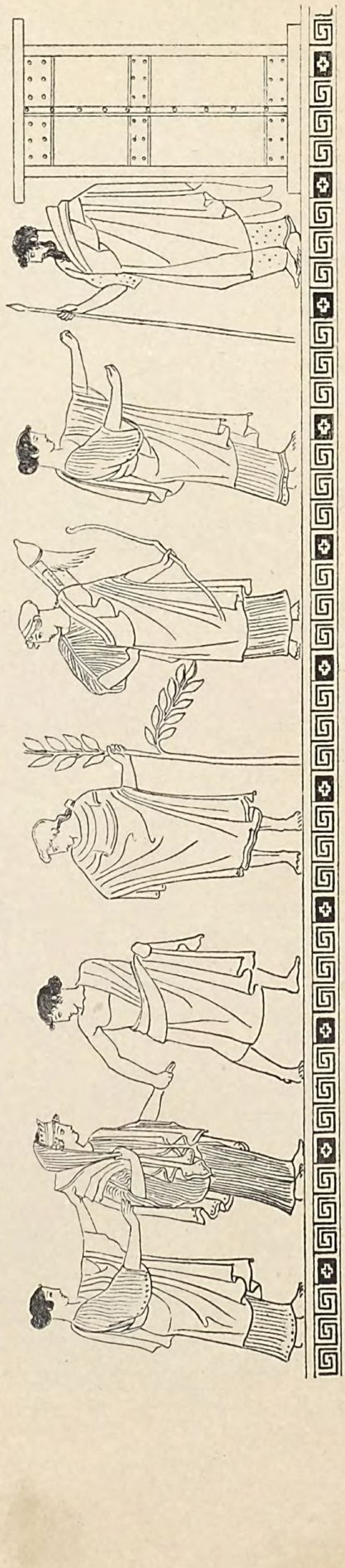


752 Der Arzt Hippokrates.

köpfig (φαλακρός) und ist daher auf einer späteren Münze von Kos, deren Revers seinen Namen und asklepische Insignien trägt, erkannt worden. Mit Hilfe derselben lassen sich mit Sicherheit einige Marmorköpfe bestimmen, deren vorzüglichsten (in Villa Albani) wir nach Photographie von einem Gipsabgusse hier (Abb. 752) vorführen (vgl. Visconti, Iconogr. gr. supplém. pl. 57, 2; 32, 3). — Wenn in der vita Hippocr. gesagt wird, dafs Hippokrates meist bedeckten Hauptes dargestellt werde (ἐν δὲ ταῖς πολλαῖς εἰκόσιν ἐσκεπασμένος τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ γράφεται), und nun eine Menge der verschiedensten Gründe dafür angeführt wird, dagegen auf den erhaltenen Bildnissen dies Merkzeichen sich nicht findet,

so ist ziemlich klar, dafs jene Bemerkung sich ausschliefslich auf Gemälde (γραφαί) bezieht, während bei plastischen Rundwerken als Kopfbedeckung herkömmlicherweise wohl nur der Helm und die runde Mütze des Hephaistos und des Odysseus sich findet. — Emil Braun, bekanntlich von Beruf anfänglich Arzt, hielt das Bild (Ruinen u. Mus. Roms S. 653) nicht für ein getreues Porträt, sondern für »eine ideale Reproduktion, welche die Griechen derselben Gabe verdanken, die sie befähigte, ihre Göttermächte nicht blofs begrifflich als persönliche zu fassen, sondern sie auch als solche plastisch und leibhaftig darzustellen«. Er findet darin übereinstimmend mit dem Geiste der Schriften des Hippokrates ausgedrückt »die klarste Beobachtungsgabe gepaart mit einer philosophisch poetischen Anschauungsweise, ein teilnehmendes Herz bei ruhiger Hingebung an die Naturnotwendigkeit, echte Heilkünstlergabe. Das herrliche Antlitz scheint der Ausdruck jener ihm oft, aber meist gedankenlos nachgebildeten Überzeugung zu sein, die er selbst in den Grundsatz zusammengefafst haben soll, demzufolge das Leben kurz, die Kunst lang und der rechte Augenblick schnell vorübergehend ist«. [Bm]

Hochzeit. Von den Gebräuchen der Griechen bei der Hochzeitsfeier kennen wir verschiedene Einzelheiten aus den Schriftstellern, dagegen nur wenig aus den Denkmälern. Die Bräuche der heroischen Zeit lernen wir aus der Schilderung des Achillesschildes kennen (Il. XVIII, 491 ff.); wir sehen da, dafs im Hause der Brauteltern ein Hochzeitsschmaus abgehalten und dafs dann bei Anbruch der Nacht die Braut bei Fackelschein durch die Stadt zum Hause des Bräutigams geleitet wurde, wobei der Hochzeitsgesang, der Ὑμέναιος, gesungen wurde; unter dem Klang von Flöten und Phormingen schwangen sich die begleitenden Jünglinge im Tanzschritt. Davon war der Brauch der historischen Zeit nicht wesentlich unterschieden. In der Regel ging dem Festmahl, welches auch später noch im Hause der Braut abgehalten wurde, ein feierliches Opfer voraus, welches vornehmlich den Hochzeitsgöttern (Zeus, Hera, Apollon und Artemis) galt. An der Mahlzeit nahmen aufser der Braut auch die andern Frauen der Verwandtschaft teil; es war dies eine der wenigen Gelegenheiten, bei welchen Frauen mit Männern bei gröfseren Mahlzeiten zusammentrafen, da sonst nur im engsten Familienkreise die Frauen am Mahle teilnahmen. Die Heimführung der Braut trug in Lakedämon noch den aus alter Zeit herstammenden Charakter des Raubes, wie denn überhaupt wenigstens in altlakonischer Sitte, deren Dauer wir nicht bestimmen können, der Bräutigam auch als Ehemann anfangs noch ganz seine frühere Lebensweise beibehielt und gleichsam nur heimlich und verstohlen seine Frau besuchte. Sonst aber scheint im übrigen

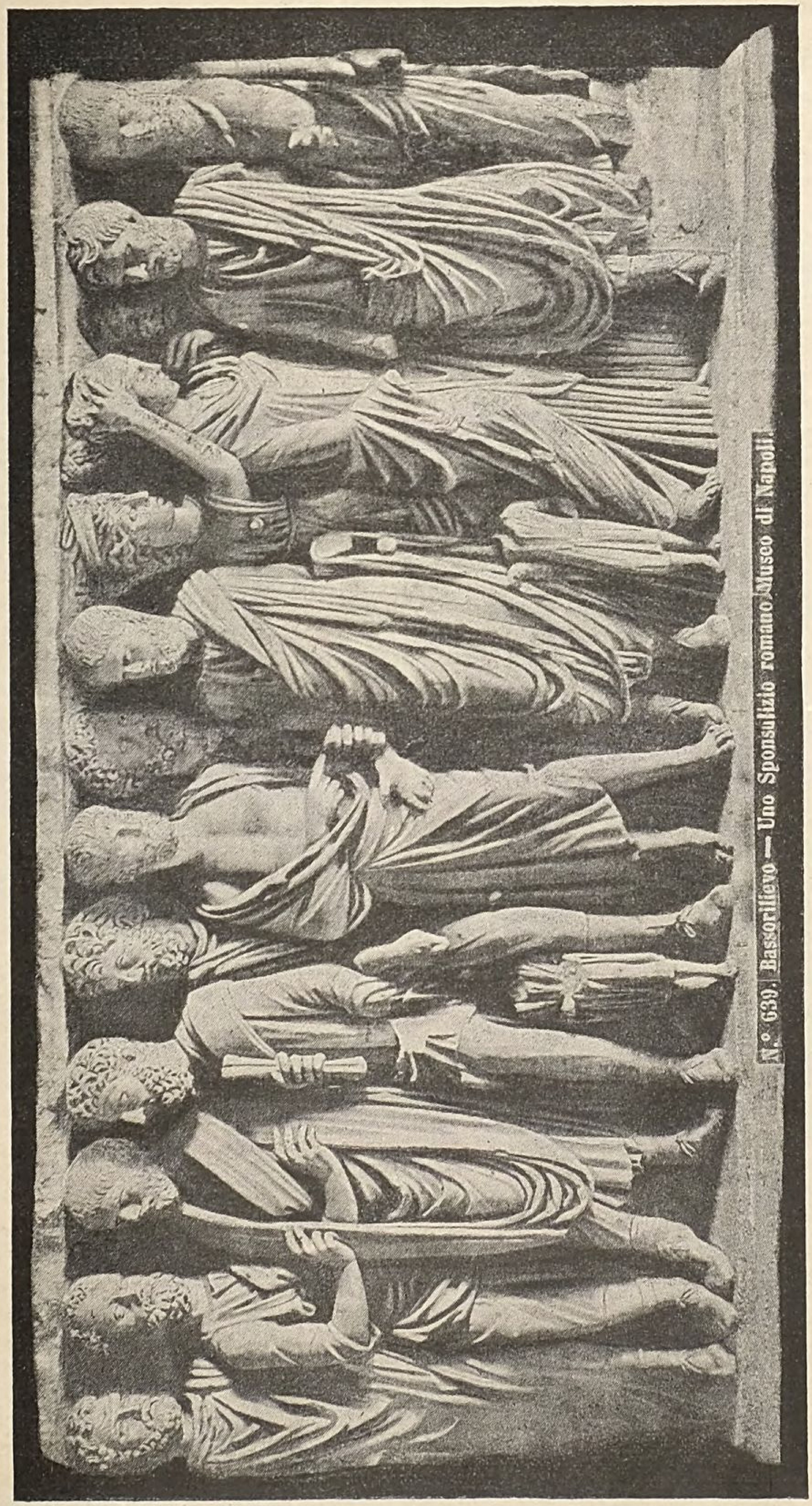


753 Griechischer Hochzeitszug. (Zu Seite 696.)

Griechenland die feierliche, öffentliche Heimführung der Braut unter Geleit des Brautführers (παρανύμφιος), der Verwandten und sonstigen Teilnehmer an der Hochzeit der gewöhnliche Brauch gewesen zu sein; und zwar fuhr dabei die Braut zusammen mit dem festlich geschmückten Bräutigam meist auf einem Wagen, wie das zahlreiche Darstellungen auf Vasen, welche zu Hochzeitsgeschenken bestimmt gewesen sein mögen und auf denen wir die Hochzeitsgötter Apollon und Artemis neben dem Wagen der Vermählten einhergehen sehen, andeuten. Doch zeigen manche Darstellungen auch eine andre Anordnung des Hochzeitszuges. Auf dem hier Abb. 753 abgebildeten Vasengemälde (nach Stackelberg, Gräb. d. Hell. Taf. 32) kommt von links her die Braut zu Fufs, angethan mit Chiton und Himation, geschmückt mit Stephane und Schleier; zögernden Schrittes, ängstlich naht sie sich, von der ihr folgenden Brautführerin (νυμφεύτρια) mit beiden Händen vorwärts geschoben und geführt von dem ihre linke Hand erfafst haltenden, ihr vorauf schreitenden Brautführer. Ihnen voran gehen Apollon mit dem Lorbeerstab und Artemis mit Köcher und Bogen; als Anführerin des Zuges aber erscheint eine Frau, vermutlich die Brautwerberin (προμνήστρια), welche beide Hände gegen den, vor der Thür seines Hauses den Zug erwartenden, auf seinen Speer sich lehnenden Bräutigam ausstreckt. Freilich gibt uns diese Scene, wie die meisten andern Hochzeitsdarstellungen auf Vasen, kein getreues Bild des wirklichen Vorganges, sondern eine Übertragung auf ideal-mythologisches Gebiet. — Beim Hochzeitszuge ertönten Saiteninstrumente und Flöten und wurde der Hymenaios gesungen. Meist erfolgte der Zug am Abend unter Begleitung von Fackeln; es scheint, dafs die Mutter der Braut fackeltragend hinter dem Hochzeitswagen einherschritt, während die des Bräutigams am festlich geschmückten Hause den Zug erwartete und die Neuvermählten in ihren Thalamos geleitete. Andre Gebräuche, von denen wir noch erfahren, wie z. B. die Austeilung von Brot und Kuchen, das Verbrennen der Achse des Brautwagens u. dergl. m. mag mehr auf spezifisch lokaler Sitte beruht haben. Der Gesang des an der verschlossenen Thür der Brautkammer angestimmten Epithalamion, sowie allerlei mutwillige Scherze der Hochzeitsgenossen beschlossen die Feier. — Ein äufserst anmutiges idealisiertes Bild einer griechischen Hochzeit bietet das unter dem Namen der »aldobrandinischen Hochzeit« bekannte, im Art. »Malerei« abgebildete Wandgemälde, welches zwar römischer Zeit angehört, aber zweifellos auf ein griechisches Vorbild zurückgeht. Den Mittelpunkt dieses Bildes nimmt die auf dem bräutlichen Lager sitzende, züchtig verhüllte Braut ein, welcher Aphrodite oder Peitho freundlich zuredet. Rechts sitzt an der Schwelle des Brautgemachs der harrende Bräutigam; etwas weiter wird von einer Frau eine Libation dargebracht und sehen wir zwei andre Frauen oder Musen im Begriff, das Epithalamion unter Begleitung der Phorminx anzustimmen. Links steht eine Frau (etwa Charis) bereit, die Braut mit köstlichem Öle zu salben; weiterhin scheinen Vorbereitungen zu einem Bade getroffen zu werden, falls nicht das hier auf einer Säule stehende Becken als Weihwasserkessel zu deuten ist.

Die römischen Hochzeitsgebräuche enthalten viele auf alte Ritualien zurückgehende Einzelheiten und beruhen alle auf der ursprünglichen feierlichen Art der Eheschliefsung, der sog. Confarreatio, tragen also durchweg einen religiösen Charakter. Am Morgen des Hochzeitstages wurde der Wille der Götter durch Auspicien erforscht, welche später in der Regel mit einem feierlichen Opfer in Verbindung standen und daher wesentlich Eingeweidebeschau waren. Der Abschlufs der Ehe erfolgte unter bestimmten Formeln vor zehn Zeugen, wobei die Pronuba, eine verheiratete Frau, die Brautleute, nachdem diese ihre Zustimmung zur Ehe erklärt hatten, zusammenführte und ihnen die Hände ineinanderlegte (die sog. *dextrarum iunctio*). Auf römischen Sarkophagen ist diese Handlung häufig dargestellt; so sehen wir auch auf dem hier Abb. 754 abgebildeten Sarkophag des Museums von Neapel (nach Photographie) ganz rechts das Brautpaar einander gegenüberstehen, sich die (abgebrochenen) Hände reichend; hinter ihnen steht die Pronuba, hinter dem Bräutigam vermutlich der Paranymphos, hinter der Braut eine ihr die Hände auf das Haupt legende Frau, welche Bewegung vielleicht darauf hindeuten soll, dafs durch den Eintritt in die Ehe die Haartracht verändert wird, indem an Stelle der jungfräulichen Frisur die sog. *sex crines* mit der *hasta coelibaris* treten. — Diesem feierlichen Akte folgte das Hauptopfer; bei der alten, aber schon frühzeitig aufser Gebrauch gekommenen Confarreatio ein unblutiges Opfer, aus Getreide und Früchten bestehend, später in der Regel das eines Rindes oder Schweines. Die Neuvermählten brachten dies Opfer in Person dar, und zwar nicht im Hause, sondern vor einem Tempel. In der Behausung der Braut wurde sodann das Festmahl gehalten; mit Anbruch der Nacht erfolgte die *deductio*, die feierliche Heimführung der Braut nach dem Hause des Bräutigams, welche der griechischen Sitte sehr glich. Auch hierbei leuchteten die Fackeln, tönten die Flöten und ein lustiges Hochzeitslied (fescenninen). Am Hause angelangt wurde die Braut vom Brautführer über die Schwelle gehoben, damit sie nicht etwa durch Stolpern ein böses Omen hervorrufe, und nach dem *lectus genialis* geleitet, welcher im Atrium der Hausthür gegenüber (daher auch *lectus adversus*) aufgeschlagen war.

Vgl. Hermann, Griech. Privataltert. S. 268 ff.; Becker-Göll, Charikles III, 361; Gallus II, 24; Mar-

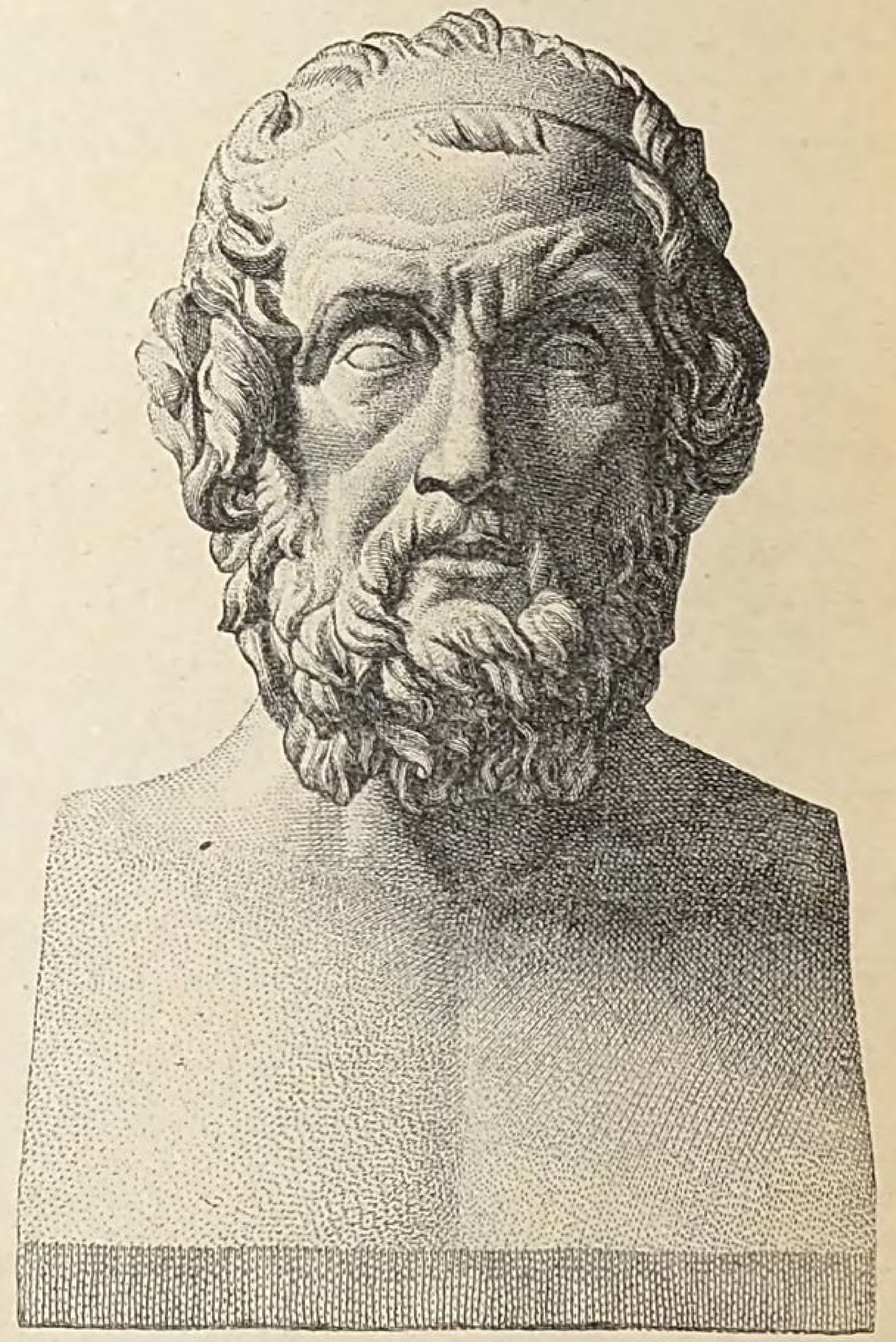


751 Römische Eheschliefsung. (Zu Seite 696.)

quardt, Privatleben d. Römer S. 41 ff.; Rofsbach, Röm. Ehe, Stuttgart 1853, u. ders., Röm. Hochzeits- u. Ehedenkm., Leipzig 1871. [Bl]

Holzarbeit. Über die für Haus- und Schiffsbau, für Schreiner- und Drechselarbeit, sowie für Bildschnitzerei verwandten Holzarten, über das bei den verschiedenen Thätigkeiten dieser Gewerbe übliche technische Verfahren u. s. w. besitzen wir eine ziemliche Zahl von Nachrichten, die freilich nur in wenigen Fällen sich zu einem vollständigen Bilde gestalten lassen. Auf Details der Technik einzugehen dürfte hier nicht der Ort sein; wir verweisen auf die hierher gehörigen Abschnitte bei Blümner, Technologie II, 238 ff. Was sich von alter Zeit in Holz erhalten hat, ist, bei der geringen Dauerhaftigkeit des Materials, sehr wenig, gestattet aber immerhin zu erkennen, bis zu welch hohem Grade der Vollendung die alten Handwerker es auch auf diesem Gebiete gebracht haben. Die bedeutendsten Reste griechischer Holzarbeit sind die in der Krim gefundenen Fragmente griechischer Holzsarkophage (Antiqu. du Bosph. Cimmér. pl. 81 ff.; Compte-rendu de la commiss. archéol. de St. Petersbourg 1869 p. 177; 1875 p. 5), mit zierlicher Schnitzerei und Bemalung; ferner die ebendaher stammenden aufserordentlich feinen, mit eingeritzten Zeichnungen des schönsten Stiles versehenen Fourniere (Antiqu. du Bosph. Cimmér. pl. 79), welche anscheinend die Verzierungen einer Kithara gebildet haben. Römische Holzarbeiten kennen wir aus pompejanischen Funden, allerdings vornehmlich nur aus davon genommenen Gipsausgüssen; so von Thüren, Bettstellen, Bettschirmen u. a. m. (vgl. Overbeck, Pompeji S. 423. 426 u. s. w.). Betreffs des Holzmobiliars der Alten müssen wir uns allerdings gröfstenteils mit den Abbildungen hölzerner Möbel auf den Denkmälern begnügen; doch zeigen auch diese ebenso anmutige Formen als zierliche Detailausführung. Vgl. die Art. »Bett«, »Sessel«, »Tischler«. [Bl]

Homeros. Idealbilder des Homer mufs es schon ziemlich früh gegeben haben. Eine Statue befand sich z. B. in der grofsen Gruppe des Glaukos und Dionysios, welche Mikythos vor Olymp. 80 nach Olympia weihte (Brunn, Künstlergesch. I, 62). Im Vorhause des delphischen Tempels stand sein Bildnis aus Erz (Paus. X, 24, 2). Die dem Dichter errichteten Heiligtümer auf Chios und Jos werden gewifs auch Bilder von ihm enthalten haben. In Smyrna baute man neben die Bibliothek ein Homereion, eine viereckige Säulenhalle mit einem Tempel und des Dichters Bilde (Strab. 646); die mit seinem Bilde ständig geprägten Münzen führen denselben Namen. Der ägyptische König Ptolemaios Philopator baute dem Homer einen Tempel, worin rings um sein auf einem prächtigen Throne sitzendes Bild die sieben Städte standen, welche sich um die Ehre seiner Geburt stritten (Aelian. V. H. XIII, 21). In vielen andern Städten gab es Statuen. Aufser den Münzen von Smyrna zeigen auch die von Chios, Jos und von Amastris (in Paphlagonien) seinen Kopf. Von wem der allgemein bekannte Idealtypus (als solchen bezeichnet ihn schon Plin. 35, 9: *quin imo etiam quae non sunt finguntur, pariuntque desideria non traditos vultus, sicut in Homero id evenit*) geschaffen worden sei, ist unbekannt; aber die Erfindung zeugt von tiefem Geiste und hoher Meisterschaft. Wir geben aus der grofsen Zahl der vorhandenen zwei auf dem

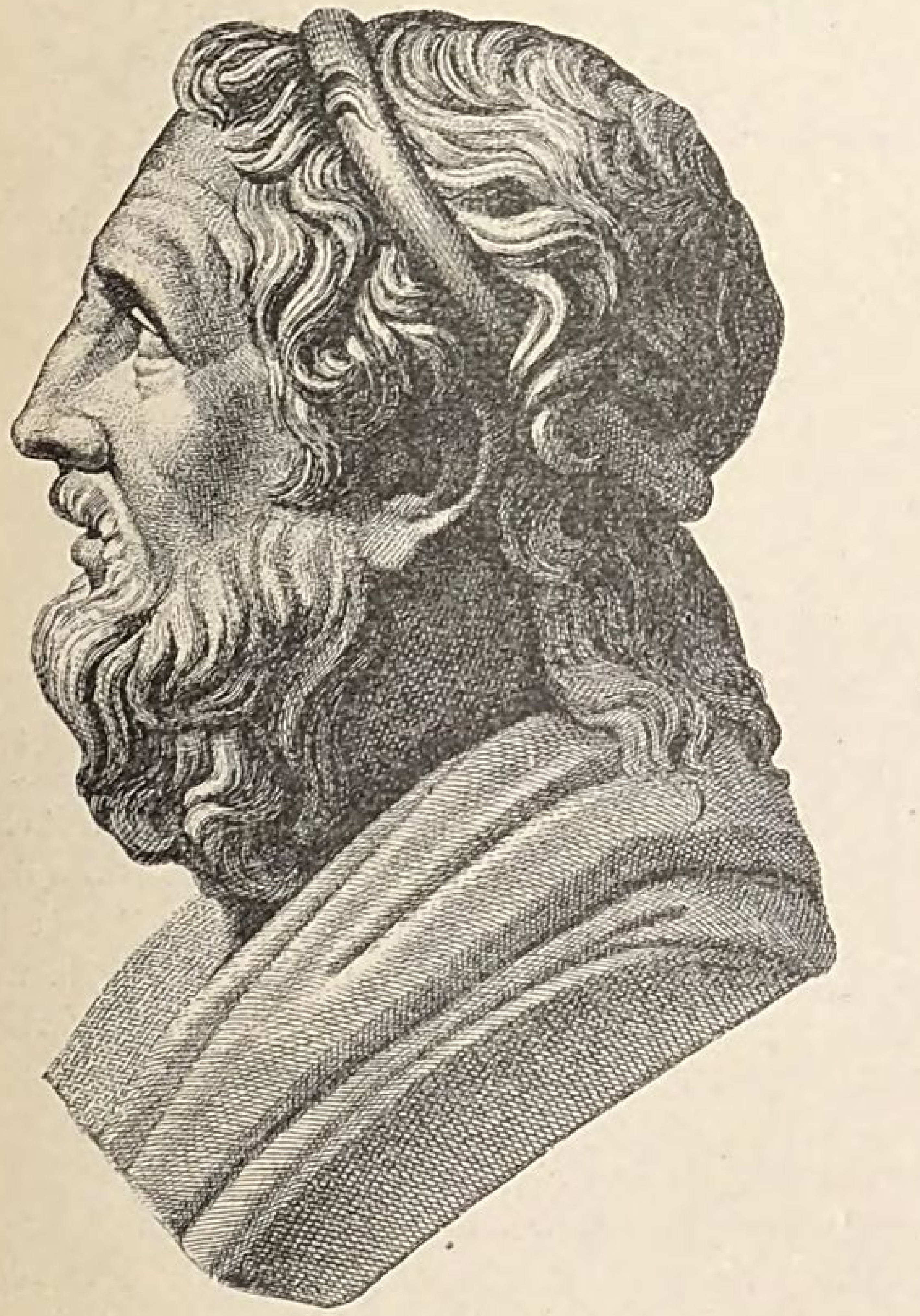


755 Homer.

römischen Capitol befindliche Büsten (nach Visconti, Iconogr. gr. pl. I, 1 u. 4), die eine (Abb. 755) in der Vorderansicht, die andre (Abb. 756) im Profil. Der Sänger erscheint hochbetagt, doch verhältnismäfsig noch reich belockt. Als hervorstechendes Kennzeichen ist die Blindheit in den breiten hochgezogenen Brauen bei zurückgebeugtem Oberkopfe und doch nur mäfsiger Öffnung der tiefliegenden Augen angedeutet. Die Unterstirn ist wild durchfurcht; Begeisterung und tiefes Sinnen sind mit milder Weisheit in diesen Zügen vereinigt. Die gewickelte Haarbinde (στρόφιον) trägt Homer regelmäfsig als besonderes Abzeichen, wie sonst nur Priester und Könige (Plut. Arat. 53; Arist. 5). — Ein in Sanssouci bei Potsdam

aufbewahrter Marmorkopf, dessen noch mehr geisterhaft verfallene Züge in Gipsabgüssen sehr verbreitet sind, wird vielfach als das hervorragendste Exemplar unter den vorhandenen gepriesen (Friederichs Bausteine I N. 507). Genau im Detail schildert (mit rhetorischen Zuthaten) eine im konstantinopolitanischen Zeuxippos befindliche Erzstatue Christodor ecphr. 311—350.

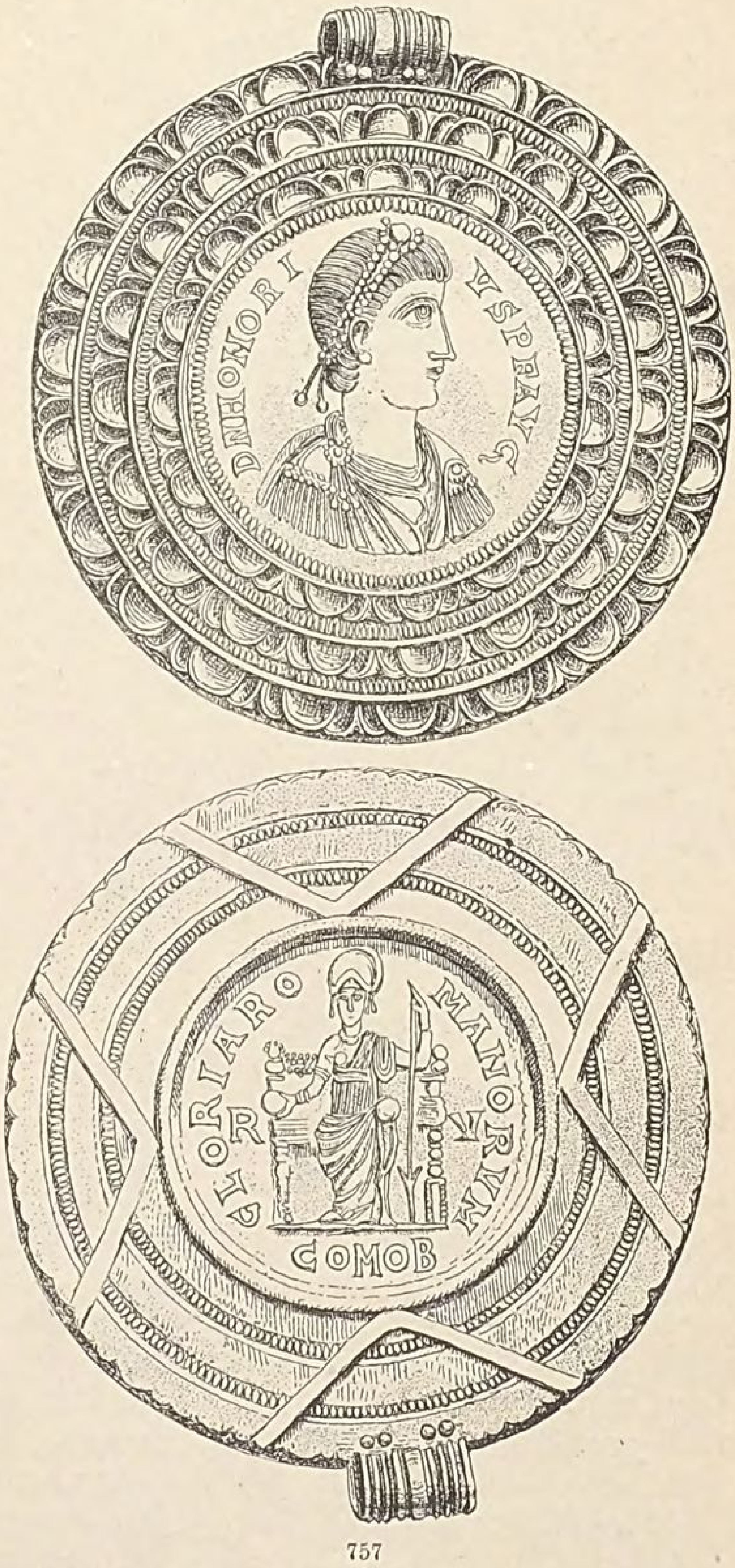
Über die sog. Apotheose Homers s. Art. »Archelaos« (oben S. 111 mit Abb. 118); über eine andre das. S. 110 unten. Münzbilder Millin, G. M. 543 ff. Ein eigentümliches Relief, Homer (mit abweichender



756 Homer. (Zu Seite 698.)

Physiognomie, langgelockt) vor dem von der Schlange umwundenen Baume mit dem Sperlingsnest (B 308 ff.) sitzend und »auf die Ilias sinnend« bei Welcker, Alte Denkm. II Taf. 11, 19. [Bm]

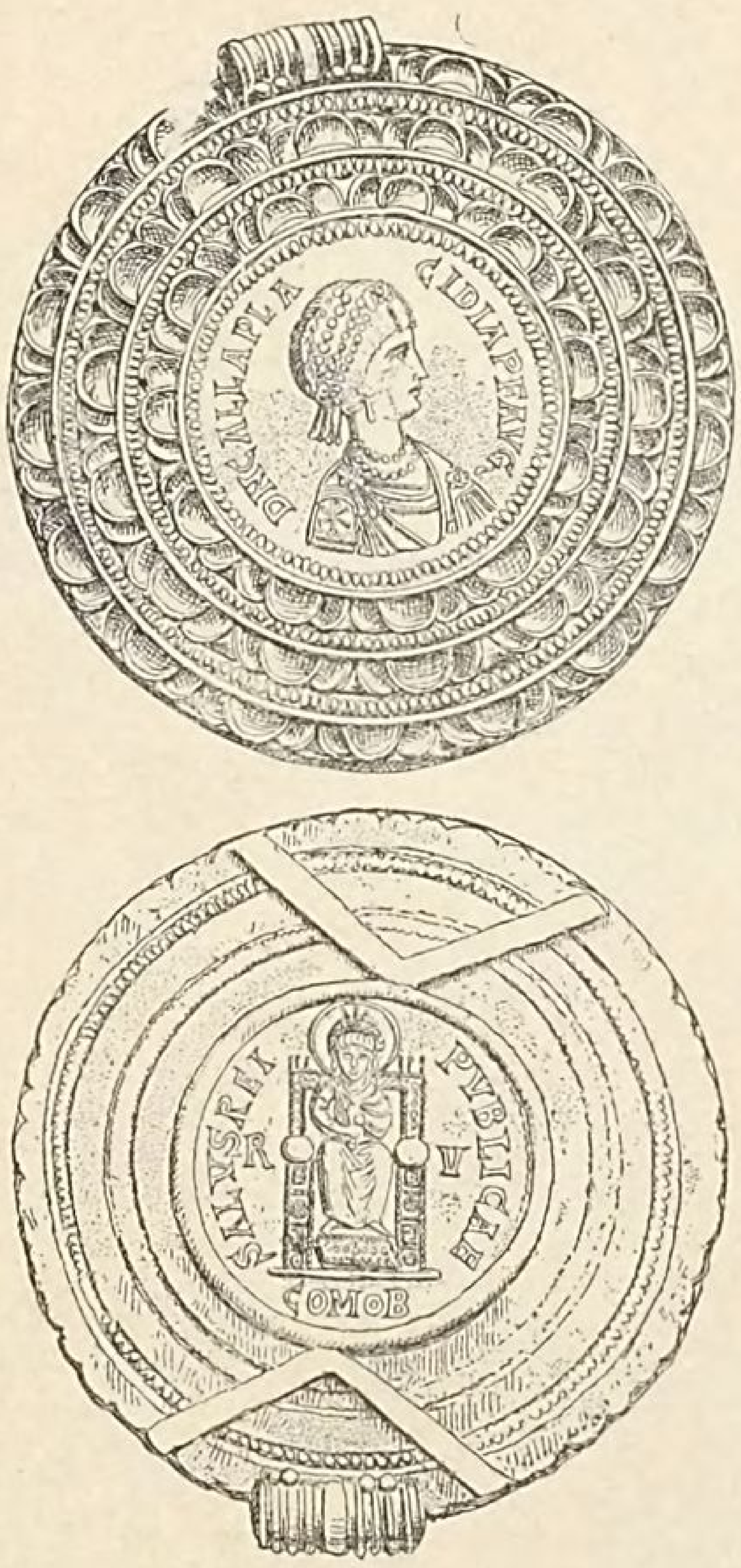
Honorius, Sohn des Theodosius und der Flaccilla, 384 geboren, mit 10 Jahren zum Augustus ernannt, seit 395 Herrscher des Westreichs unter Stilichos Vormundschaft; er stirbt 423. Aus einem 1715 zu Welp bei Arnheim zu Tage gekommenen Funde stammt das neuerdings ins Cabinet de France gelangte Goldmedaillon des Honorius, mit der Kehrseite der thronenden Roma (Abb. 757, Fröhner 342). Eingerahmt ist das Medaillon durch einen dreifachen, aus übereinander gelegten Blättern gebildeten Reif; hier erweist sich die Leistungsfähigkeit der damaligen Goldschmiedekunst, die dann alle andern Kunstzweige überdauernd in das Mittelalter hinüberreicht. Dem gleichen Fund wie das Medaillon des Honorius angehörig und offenbar bei der gleichen Veranlassung in der neuen Residenz des Reichs *Ra*V*enna* geprägt ist das Medaillon der



757

G a l l a P l a c i d i a. Als Tochter Theodosius d. Gr. und der Galla, wurde sie als Geisel durch Alarich von Rom weggeführt, 414 dessen Bruder Athaulph vermählt, später in Ravenna dem Constantius (III), der 421 starb. Nach dem Tode des Honorius übernimmt sie die Vormundschaft für ihren Sohn Valentinian, sie stirbt 450. Das Porträt der Galla, die auf der Umschrift als *P*ia *F*elix *AVG*usta bezeichnet wird, wie sonst nur Julia Domna, mit reichem Perlschmuck und gesticktem Gewand, auf der Schulter

das Christogramm, hat als Kehrseite mit der Umschrift Salus reipublicae umgeben die thronende Figur der Kaiserin, die eine Schriftrolle in der Hand hält (Abb. 758, Fröhner 343); über die Ausstattung mit dem Nimbus vgl. oben S. 401. [W]



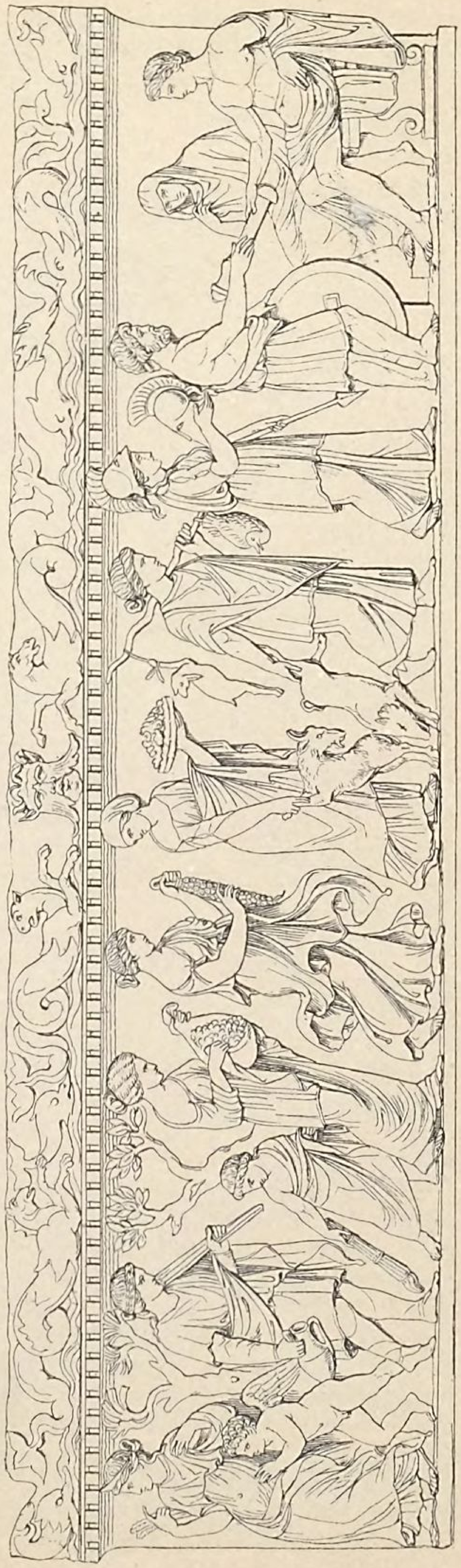
758

Horen und Jahreszeiten. Wenn Hesiod (Theog. 901) die Horen Töchter des Zeus und der Themis nennt und in ihren Namen Eunomia, Dike, Eirene (Friede, Recht und Gesetz) die ethische Weltordnung personifiziert zu haben scheint, so ist er mit dieser Anschauung allein geblieben und hat weder auf Poesie noch Kunst gewirkt. Bei Homer machen vielmehr die Horen als Dienerinnen der höheren Gottheiten das Wetter, indem sie vor den Pforten des Olymp die Wolken wegziehen oder sie vorschieben (Θ 393), und durch das ganze griechische Altertum sind sie nichts als Repräsentanten der physischen Weltordnung, die regelmäfsig wechselnden Jahreszeiten in der Natur, welche ihre Gaben in Blüte und Frucht während des Kreislaufes des Jahres den Menschen darbringen. Sie besitzen zwar Altäre in Athen, in Olympia; aber ihre selbständige Verehrung ist selten. Dagegen umschwebten sie das Haupt des Zeus und der Hera in den Kolossen des Phidias und des Polyklet mit den Chariten, das des Zeus nebst den Moiren im Olympieion zu Megara, und sie safsen in Olympia neben der thronenden Hera gleichfalls auf Thronen (Paus. V, 17, 1); in Erythrai standen sie mit den Chariten vor dem Tempel der Athena (Paus. 7, 5, 4). Ganz in Übereinstimmung mit der Dichtung, wo sie seit Homer heiter und erfreuend (πολυγηθέες, εὔφρονες) genannt und mit Blumen und Früchten bekränzt (ἀγλαόκαρποι, πολυάνθεμοι) und leicht hinschwebend im Tanze (μαλακαὶ πόδας) gedacht werden, wo sie die Aphrodite schmücken (Hymn. Hom. VI, 5), werden sie auch von der entwickelten Kunst als jugendliche Frauengestalten gefafst. Was ihre Zahl betrifft, so wissen wir nicht, ob die in Athen gepflegten zwei Horen Thallo und Karpo (= Blüte und Frucht) eine charakteristische Kunstbildung veranlafst haben. Zwei Horen kommen an der Sosiasschale vor; ebenso mit dem flötenspielenden Pan auf einem Relief (Annal. 1863 tav. L; vgl. Paus. 8, 31, 2). Regelmäfsiger ist aber die auch sonst beliebte Dreizahl, wobei in ältester Zeit noch auf Attribute verzichtet wird, z. B. an der Françoisvase (unter »Thetis«), wo sie im Götterzuge zur Hochzeit des Peleus einfach neben einander einherschreiten. Anderwärts erscheinen sie in mäfsigem Tanzschritt, einander am Mantel oder an den Händen haltend (ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχουσαι Hymn. Apoll. Pyth. 16). So an dem Altar des citharödischen Reliefs Abb. 103 S. 97; Wieseler, Denkm. II, 549, tanzend mit Pan, wie auch auf einem Relieffragment im Lateran (Benndorf N. 511). Schön und würdig ist ihre Darstellung auf dem archaistischen Altar Borghese (abgeb. unter »Zwölfgötter«), wo sie gleich den Schwestervereinen der Chariten und Moiren mit hohem Stirnschmuck auftreten, in der Hand die eine Mohn, die andre Trauben, die dritte Ähren. — Als aber später die Vierteilung des Jahres allgemein angenommen ward, mufste auch die Zahl der Horen sich dem fügen, wobei zugleich jede einzelne derselben durch ständige Attribute charakterisiert zu werden pflegte. Der Frühlingshore werden Blumen, ein Korb, ein Böcklein gegeben; der des Sommers Ähren, ein Kranz, die Sichel, ein leichteres Kleid; die des Herbstes trägt Früchte und Trauben, ein Pedum, daneben springt wohl ein Panther (als dionysisches Tier); die des Winters ist in dichterer Umhüllung und mit Stiefeln dargestellt; sie bringt Jagdbeute und trägt Schilf oder unbelaubte Zweige. So auf einem Relief in Villa Albani, wo die Horen nach der früheren Deutung zur Hochzeit des Peleus und der Thetis ihre Gaben darbringen (Abb. 759, nach Zoega, Bassiril. I, 52), welches jedoch jetzt wohl allgemein höchstens mit entfernter Anspielung auf diese mythologische Scene (s. unter »Thetis«) erklärt wird. Zu dem rechter Hand sitzenden Brautpaare — der Jüngling

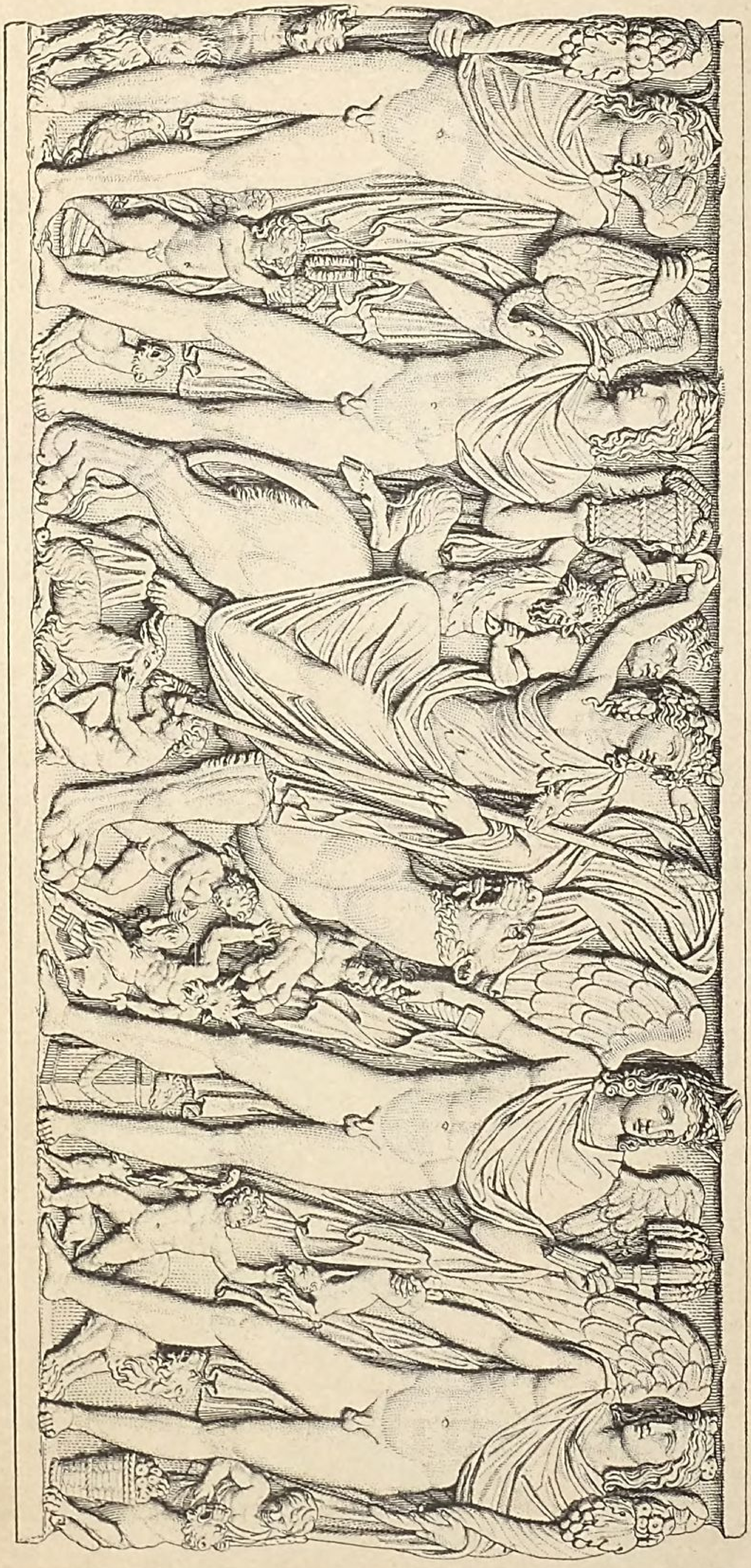
ist heroisch nackt, nur die Chlamys deckt seinen Unterleib, die Braut vollständig auf römische Weise verhüllt — treten Hephaistos und Athena oder, um römisch zu reden, Vulcan und Minerva heran und bringen dem Bräutigam Kriegswaffen zum Geschenk. Dahinter folgen die Horen, voran die des Winters, einen Hasen und eine Ente an der Stange tragend und einen Eber (das echt italische Tier, vgl. Hor. Sat. II, 2, 89) hinter sich schleppend; dann die des Frühlings mit einem Blumenkorbe und einem Ziegenböcklein; darauf der Sommer mit Blumengewinde; endlich der Herbst mit Trauben und Früchten im Gewandbausche. Sie bringen den Eheleuten also den materiellen Jahressegen. Der dahinter schreitende Knabe, welcher sich eben umwendet, um seine Fackel zu putzen, damit sie heller auflodre, wird für Hesperos oder Hymenaios gehalten, der Jüngling hinter ihm für Komos, den Vertreter der Festlust mit Fackel und Weinkanne, oder auch für einen Wasserträger (mit Bezug auf das Brautbad). Die gröfste Schwierigkeit aber macht die letzte rückwärts gewendete weibliche Figur, welche ein geflügelter Eros fortzudrängen scheint. Bei der Deutung auf Peleus und Thetis erklärte man sie für Eris, welche von der Hochzeit fern bleiben soll, obwohl sie hier statt des erwarteten Apfels ein undeutliches strittiges Attribut führt. Gewöhnlich nimmt man dasselbe für einen Ährenkranz oder eine Binde und die Frau dann für Aphrodite. Wieseler (Alte Denkm. II, 961), welcher das Denkmal auf die Hochzeit des Kadmos (s. Art.) und der Harmonia bezieht, glaubt, dafs Aphrodite das verderbliche Halsband halte, dessen Geschenk Eros zu verhindern suche. — Mit der einfachen Deutung auf eine römische Hochzeit stimmt auch das sehr ähnliche Thonrelief Campana, Op. plast. 60—62, wo die beiden Götter fehlen.

Petersen hat bemerkt (Annal. 1861 p. 204—220), dafs bei ruhig dastehenden Figuren die Reihenfolge von links nach rechts: Frühling, Sommer, Herbst, Winter genau beobachtet wird; wenn dagegen die Horen wandeln, so geht der Frühling rechts voran und die andern folgen, wodurch die scheinbare Umkehrung der Reihenfolge herauskommt (vgl. Zoega, Bassiril. 94; Campana, Op. plast. 61; Combe terracottas 23). — Zuweilen erscheint die Frühlingshore allein auf Vasen, mit einem Blumenkorbe. Dieselbe ist wohl zu erkennen in der Eckfigur (an jeder Seite) der Sarkophage mit dem Raube der Kora in der Gestalt, welche Blumen im Gewande hält (vgl. Art. »Demeter« S. 419 Abb. 459).

Im späteren Römertum fängt die bildliche Darstellung der Jahreszeiten an zu schwanken. Zwar sehen wir auf einem Bronzemedaillon des Commodus (bei Wieseler II, 796) vier als Mädchen gekleidete Horen in frostiger Symbolik über die Erdkugel wandeln, welche vor der sitzenden Tellus liegt (ganz



759 Götter und Horen bringen Hochzeitsgaben. (Zu Seite 700.)

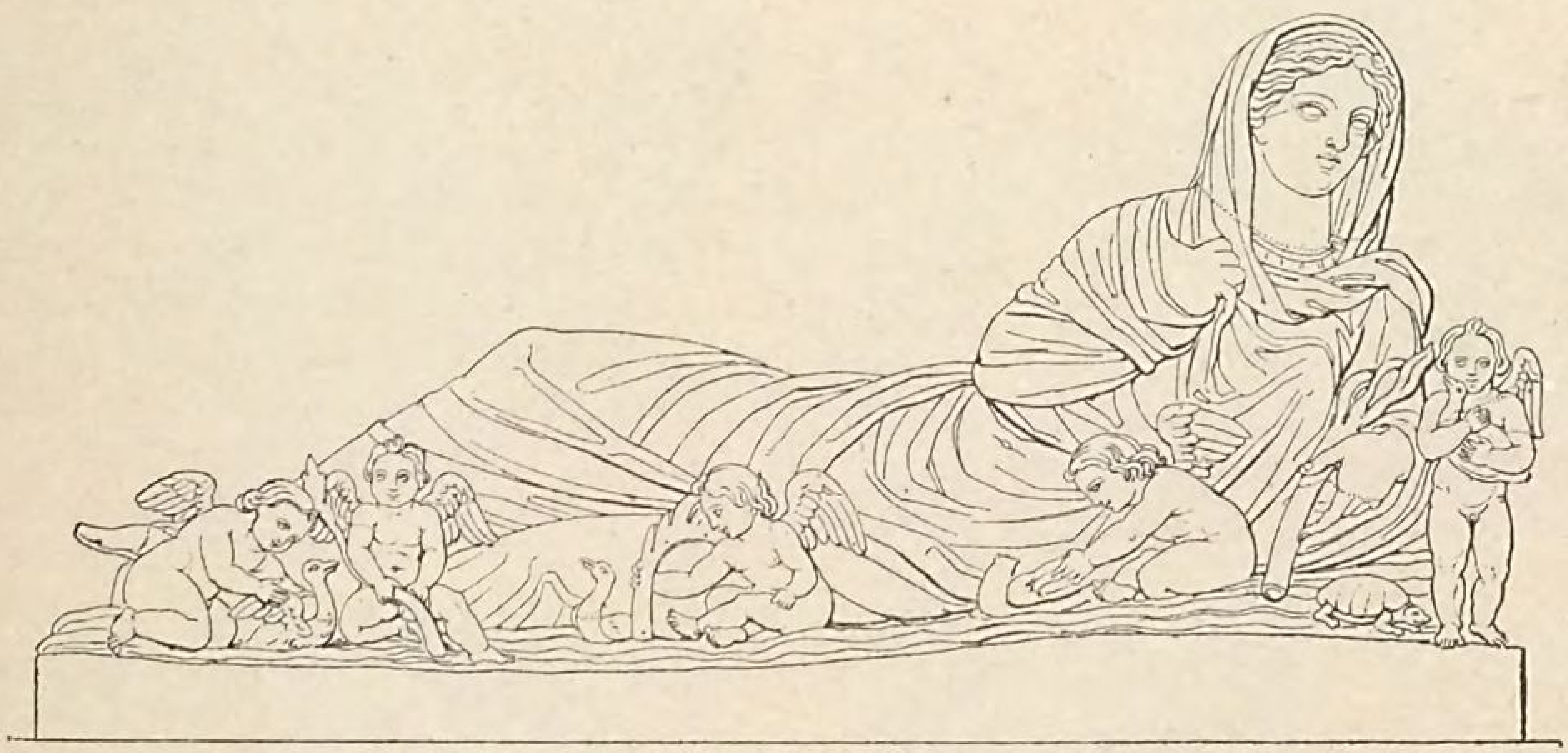


760 Dionysos und die vier Jahreszeiten.

ebenso zwei auf einer Gemme, ebdas. N. 797); aber in der Regel treten jetzt Knabengestalten an ihre Stelle (so die erotenartigen Figuren mit Attributen auf einer andern Münze des Commodus, Millin, G. M. 28, 91) oder Jünglingsfiguren, namentlich auf Sarkophagbildern (z. B. Clarac 124, 105; 146, 116), welche im Wandel des Jahres den Wechsel von Leben und Tod symbolisieren wollen. Wie den Römern bei der Gestaltung ihre Sprache hinsichtlich des Geschlechts Verlegenheiten bereitete, sieht man aus Ovid. Met. II, 27 ff. Gewissermaſsen um allen Ansprüchen zu genügen, sind daher einmal sogar auf einem Gemälde im Grabmale der Nasonen (abgebildet Hirt, Bilderbuch XIV, 5) den vier jungfräulichen Horen ebenso viele Jünglinge beigesellt und beide Teile mit den von den Jahreserzeugnissen hergenommenen Attributen ausgestattet; nur der bekleideten Hore des Winters steht ein bärtiger Greis im langen Gewande gegenüber. Wir wählen unter mehreren ziemlich gleichartigen Reliefs das eines Kasseler Sarkophags mit überladener Darstellung (Abb. 760, nach Bouillon, Musée III, 37, 2). In der Mitte zwischen vier geflügelten und bekränzten Jünglingsgestalten erscheint Dionysos, nach späterer Auffassung als Jahresgott und Lenker des Erdsegens. Die Jünglinge sind in der Kleidung nicht unterschieden, eine übergeworfene Chlamys deckt nur ihren linken Arm, dem links stehenden aber der künstlerischen Symmetrie halber die rechte Seite; sie haben dieselben schlanken Proportionen wie Dionysos, dasselbe langflieſsende Haar. Der Frühling rechts an der Ecke ist mit Blumen bekränzt, er hält ein Füllhorn mit Baumfrüchten und Weintrauben, in der andern Hand ein Zicklein. Der Sommer mit einem vollen Ährenkranze um das Haupt hält ein Ährenbüschel und eine (abgebrochene) Sichel.

Den Herbst schmückt Olivenlaub; er hält einen Korb mit Feigenschnüren und in der Rechten noch eine Feigenschnur. Der Winter steht schilfbekränzt; er hält zwei wilde Gänse und ein gleiches Füllhorn wie der Frühling. Durch die Söhne der Erdgöttin werden deren Produkte und Reichtümer vorgeführt. Die Dürftigkeit der Erfindung und die Uniformität der ziemlich leblosen Gestalten verbirgt sich hinter dem Gedanken, dafs die Gaben des Dionysos an Wein, Früchten und Getier das ganze Jahr hindurch dauern, wobei der Künstler durch die in Kinderformat und in entlehnten Motiven dargestellten Figuren des dionysischen Schwarmes den Vordergrund zu füllen und die Scenerie zu beleben versucht hat. Aufser den mit Panther, Löwe und Eber spielenden Satyrknaben finden wir in der Mitte die niedlichen Miniaturgruppen des Dornausziehers (wobei jedoch Pan der Verwundete ist, welcher sonst die Rolle des Chirurgen übernimmt) und des Knaben, welcher den Ziegenbock mit einer vorgehaltenen Traube neckt. Dionysos selbst, im Mittelpunkte des Bildes, sitzt auf einem gewaltigen Panther, in einen langen Mantel gehüllt, über den oben ein Bocksfell geknüpft ist, im Haare Weinlaub. In der Linken hält er den Thyrsos, mit der Rechten giefst er, abgewendeten Antlitzes, Wein aus einer Schale, den ein springender Pan in seinem Trinkhorn auffängt, während ihm noch ein voller Bocksschlauch auf der Schulter liegt. Um auch die kleinste Lücke zu füllen, ragt hinter dem Gotte auf der einen Seite noch der Kopf eines Satyrs hervor, dessen linke Hand an der andern Seite ein Schnippchen schlägt (vgl. oben S. 589). — Eroten als Jahreszeiten und daneben noch weibliche Horen auf einem späten Sarkophage (Benndorf, Lateran N. 381).

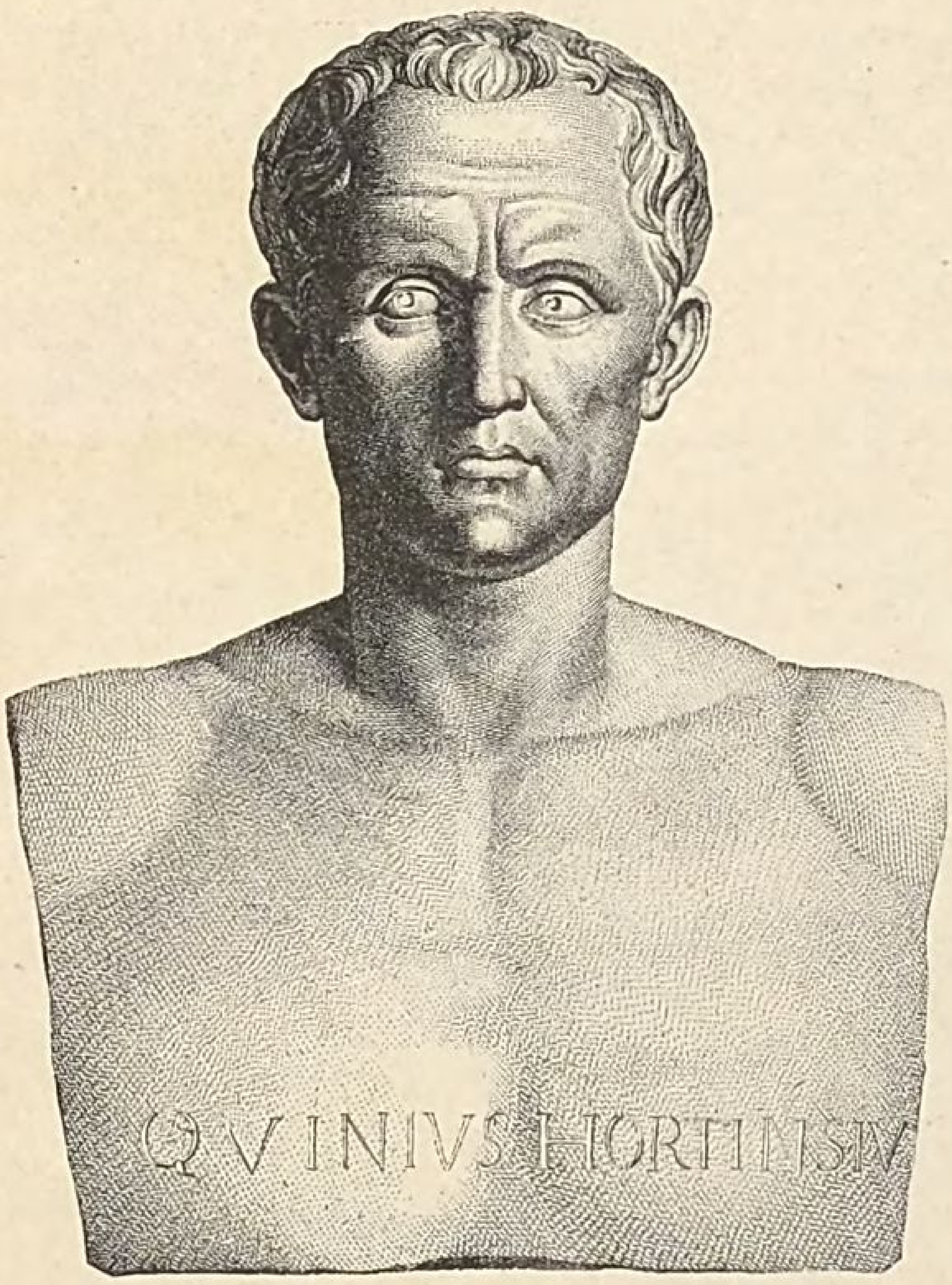
Angeschlossen möge hier noch werden das seltene Rundbild eines von zwei in Ostia gefundenen Sarkophagen (Museo Chiaramonti N. 13 u. 6, nach dem Katalog, des L. Aelius Verus; Abb. 761, nach Clarac Musée III, 448, 822), welches jedenfalls in diesen Kreis gehört. Die hart am Wasser gelagerte vollbekleidete und verschleierte Frauengestalt, welche einen blätterlosen Zweig in der Linken hält und von fünf mit Enten spielenden Flügelknaben umgeben ist, wird von Wieseler wohl mit Recht als die Erde im Winter erläutert. Die ihr ganz entsprechende Figur des Herbstes (Clarac 821) ist leichter gekleidet, mit Trauben und Laub bekränzt, sitzt mehr aufrecht, hält selbst Trauben und wird von vier traubentragenden Knaben umspielt. [Bm]



761 Die Wintererde.

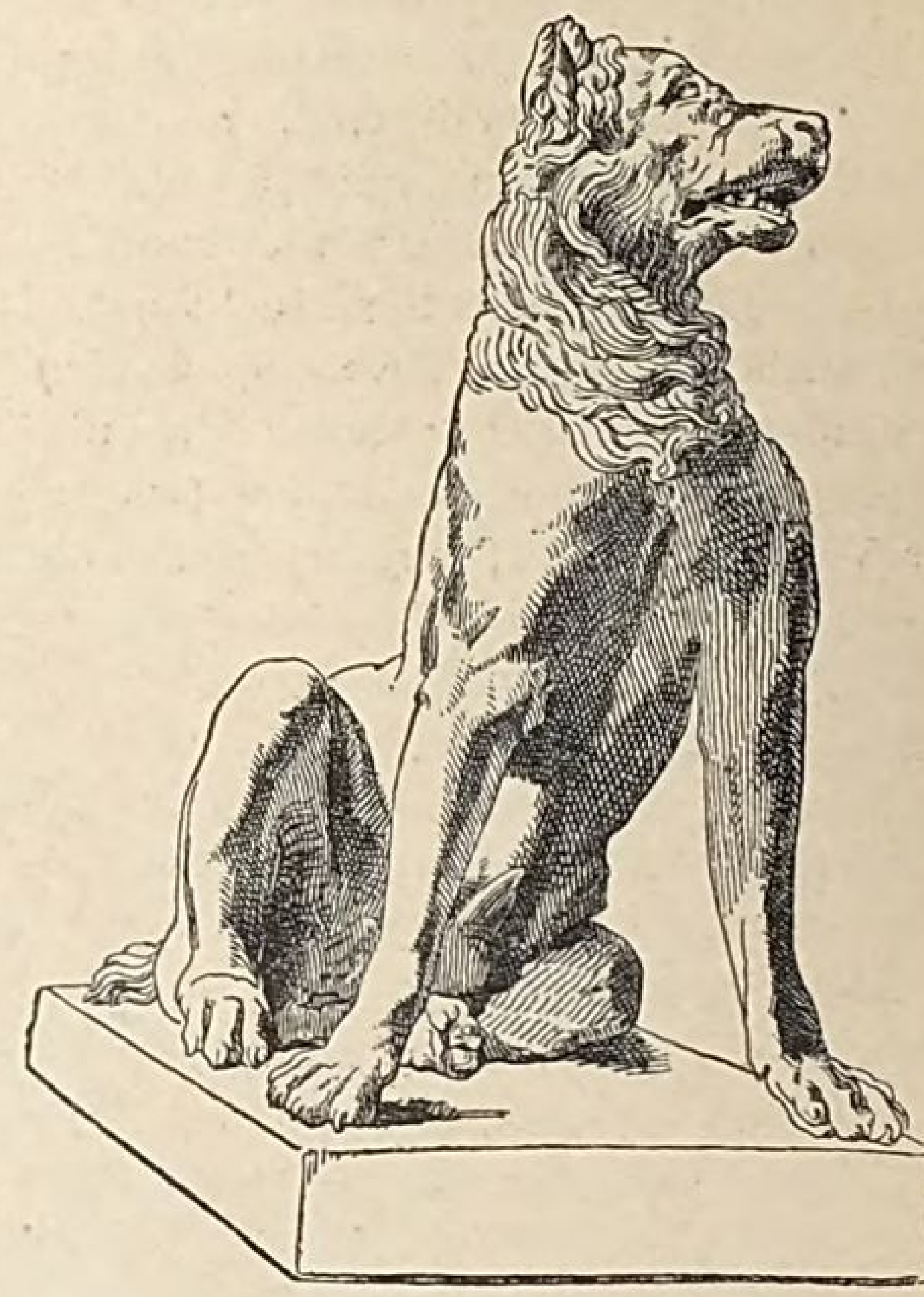
Hortensius der Redner und Nebenbuhler Ciceros, Konsul im Jahre 69 v. Chr. Eine Büste unter Lebensgröfse mit seinem Namen findet sich in Villa Albani N. 953 als ein Seitenstück des Isokrates. Bernouilli, Röm. Ikonogr. I, 98 beschreibt dieselbe: »Sie stellt den Redner im mittleren Lebensalter dar. Schädelbau und Haarwuchs haben etwas Claudisches; der Schädel ist über den Ohren ein wenig ausgeladen, die Stirn hoch und frei, die Nase mit ihr in derselben Flucht, der Blick fest und durchdringend (die Pupillen angegeben), die Wangen etwas mager. Charakteristisch die vorgewölbten Muskeln der Unterstirn, die in der Mitte eine breite zur Nasenwurzel herabführende Furche bilden. Obgleich die Arbeit mittelmäfsig, erhält man doch den Eindruck eines bedeutenden Mannes, wenn auch vielleicht nicht gerade den, welchen der historische Charakter des Hortensius voraussetzen läfst. Die Aufschrift *Quintus Hortensius* steht auf dem unteren Teil des viereckigen Bruchstückes, ohne dafs ein besonderer Rand für sie ausgespart wäre, was indes zu keinen Zweifeln Anlafs geben kann. Die Epigraphiker (Mommsen) halten sie für echt.« — Unsre Abb. 762, nach Visconti, Iconogr. rom. XI, 1; wobei zu bemerken, dafs die an jeder Seite vortretenden viereckigen Zapfen weggelassen sind, welche zum Aufhängen von Kränzen dienten. Nach Jordan, Annal. 1882 S. 61 ff. ist sie besser gearbeitet als die gleichzeitig und anscheinend

am selben Orte gefundene Herme des Isokrates. Auch stammt sie nach der Inschrift aus der Zeit des Augustus, trotzdem die Pupille und Iris im Auge ausgedrückt ist, wie dort nachgewiesen wird. Ein öffentlich aufgestelltes Bildnis des grofsen Redners bezeugt Tacitus, Annal. II, 37. Das unsrige wird, nach dem kleinen Format zu urteilen, den Schmuck eines Studierzimmers gebildet haben. [Bm]



762 Hortensius. (Zu Seite 703.)

Hunde hielt man im Altertum, wie bei uns, teils für die Jagd, teils zur Bewachung der Herden oder des Hauses, teils endlich zur Unterhaltung. Unter den Jagdhunden nahmen die lakonischen die erste Stelle ein, sodann die molossischen Doggen, grofse, starke Tiere von schöner Race, welche daher auch von der Kunst häufig dargestellt worden sind (vgl. Abb. 763, nach Daremberg et Saglio, Dict. des ant. I, 881 fig. 1109). Diese sehr kräftigen, aber anscheinend auch bösartigen Tiere dienten auch zur Bewachung des Hauses. Solche Haushunde hielt man vornehmlich in alleinstehenden Häusern oder Gehöften auf dem Lande; doch wissen wir, teils aus darauf bezüglichen Verordnungen, welche von den durch derartige Hunde verursachten Schäden handeln, teils durch Denkmäler, dafs auch in der Stadt Hunde zur Bewachung der Häuser häufig vorkamen. Hier mufsten sie allerdings an der Kette liegen und so verwahrt sein, dafs der fremde Besucher, aufser durch eigne Unvorsichtigkeit, nicht von ihnen verletzt werden konnte; in welcher Weise man bisweilen darauf aufmerksam machte, lehrt das hier Abb. 764 abgebildete Mosaik aus Pompeji (nach Mus. Borb. II, 56), welches in drastischer Weise durch Bild und Wort auf die dem unvorsichtig Nahenden drohende Gefahr aufmerksam macht. Unter den Schofshündchen waren besonders die kleinen von der Insel Malta beliebt, welche eine Art Spitzhund gewesen



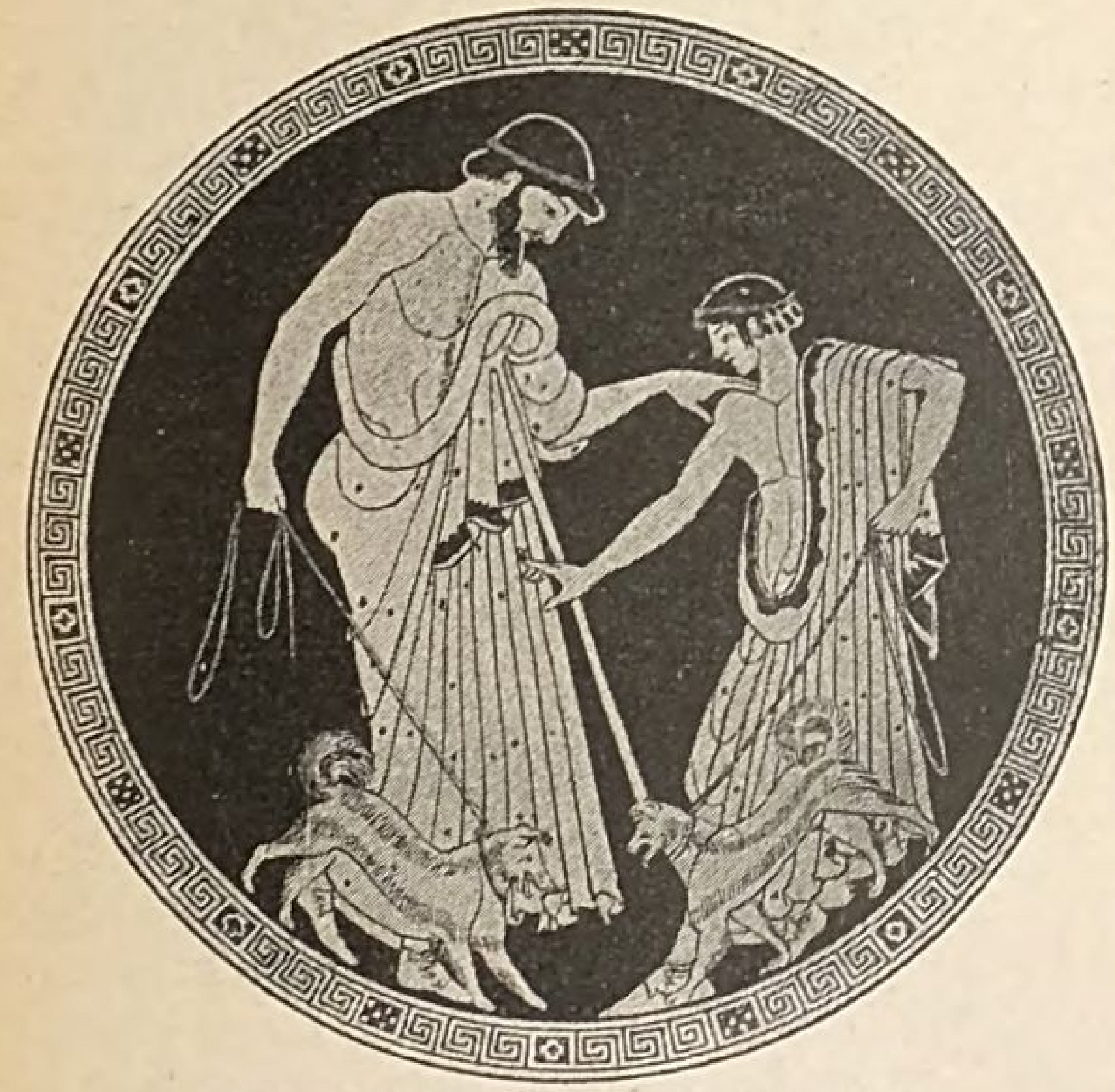
763 Molosserhund.



764 Kettenhund als Hauswache.

zu sein scheinen; wir begegnen auf Vasenbildern öfters Hunden, welche wahrscheinlich solche melitensische Hündchen vorstellen. Einer etwas gröfseren Rasse gehören die Hunde an, welche auf dem Abb. 765 abgebildeten Vasenbilde (nach Gerhard, Auserl. Vasenb. IV Taf. 278. 279) ein Mann und ein Knabe an Stricken führen und die sich soeben in etwas feindseliger Weise zu begrüfsen scheinen. Solche an Stricken geführte Hunde sind auf Vasenbildern öfters anzutreffen, auch bei Darstellungen von Symposien, bei denen sie unter den Speisesofas

angebunden zu sehen sind. — Dafs man Hunde, wie heutzutage häufig geschieht, auch als Zugtiere benutzt hätte, läfst sich nicht nachweisen; dagegen ist es wohl nicht blofs Phantasie der Vasenmaler, wenn sie gelegentlich einen kleinen Wagen mit einem Kind als Insassen von zwei flinken Hunden gezogen darstellen, da dergleichen, wie es uns hier Abb. 766 (nach Gaz. archéol. IV, 7) zeigt, wohl auch in der Wirklichkeit ebenso gut vorkommen mochte,



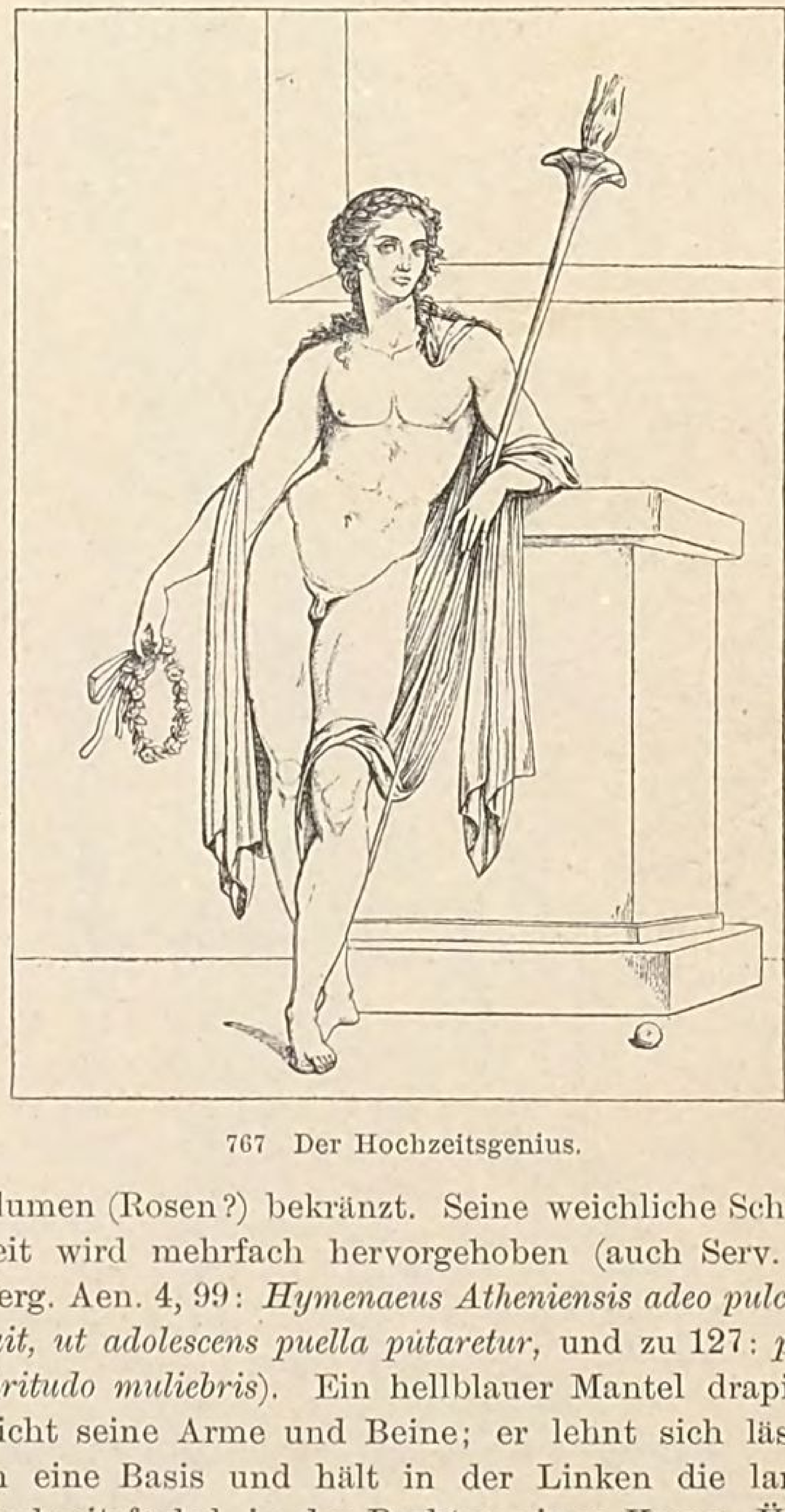
765 Luxushündchen. (Zu Seite 704.)



766 Knabe mit Hundegespann.

wie es heut bisweilen der Fall ist. — Eine ausführliche Behandlung der Hunderassen und der Verwendung derselben bietet der Art. »Canis« bei Daremberg et Saglio, Dict. des ant. I, 877—890. [Bl]

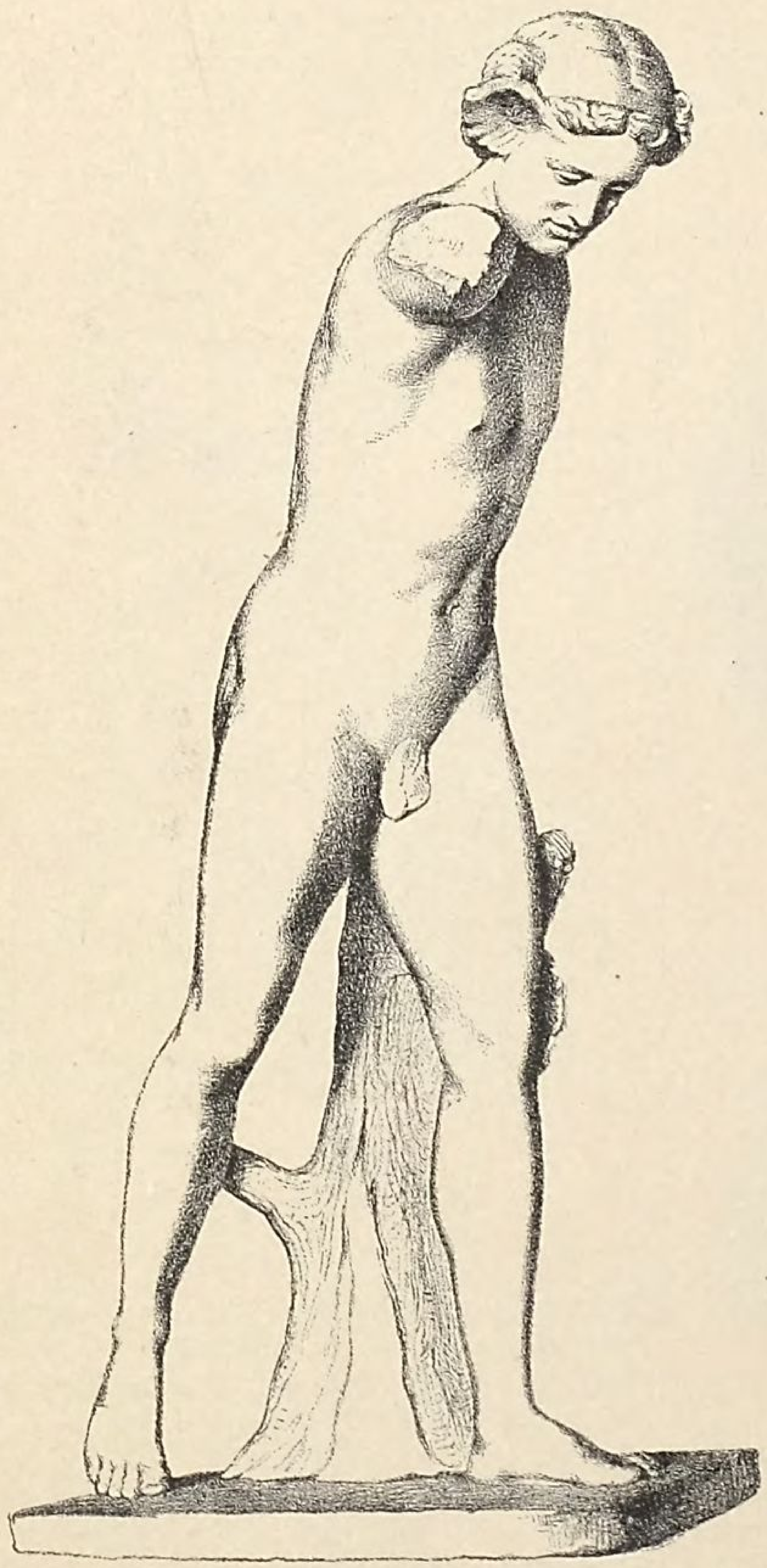
Hymenaios, der Hochzeitsgott, ist ursprünglich nur der Hochzeitsgesang, welcher schon bei Homer vor der Thür der Neuvermählten angestimmt wird; dann aber das Bild der Hochzeitslust in würdiger Auffassung. Er gilt als Sänger für den Sohn einer Muse, bei Catull (61) für den der Urania, zugleich einen Chorführer der guten Venus und der erlaubten Freuden (V. 44: *dux bonae Veneris, boni conjugator amoris*). In Kunstdarstellungen findet er sich am sichersten auf römischen Vermählungsreliefs (z. B. Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 44), und zwar in der Gestalt eines gereiften Eros (als Statue allein Clarac pl. 650 B, 1504). Die Erfindung stammt aus der alexandrinischen Epoche, wie nicht blofs die obige Anführung aus Catull zeigt, sondern noch deutlicher ein pompejanisches Wandgemälde (Helbig N. 855), welches wir Abb. 767, nach Mus. Borb. XII, 17 geben. Der schlanke Jüngling, welcher früher auf Dionysos gedeutet wurde, entbehrt dessen ständige Attribute und ist auch zu ernst für ihn. Das lockige langherabfallende Haupthaar ist mit Laub und weifsen



767 Der Hochzeitsgenius.

Blumen (Rosen?) bekränzt. Seine weichliche Schönheit wird mehrfach hervorgehoben (auch Serv. ad Verg. Aen. 4, 99: *Hymenaeus Atheniensis adeo pulcher fuit, ut adolescens puella putaretur,* und zu 127: *pulchritudo muliebris*). Ein hellblauer Mantel drapiert leicht seine Arme und Beine; er lehnt sich lässig an eine Basis und hält in der Linken die lange Hochzeitsfackel, in der Rechten einen Kranz. Über den letzteren vgl. Lucian. Aetion. c. 5; Cic. de Orat. III, 58, 219; über die Fackel Bion. Adon. 87; Eur. Phoen. 344. Am Boden liegt ein Apfel, über dessen Bezug auf Liebe s. S. 19 oben. — Sonst findet sich der Hochzeitsgenius mit der Fackel auch knabenhaft und ganz wie Eros geflügelt auf Bildern der Vermählung der Ariadne und der Psyche (Wieseler, Denkm. II, 422. 423. 425. 668. 682). Vgl. die Art. »Hochzeit« und »Medeia«. [Bm]

Hypatodoros und **Aristogeiton,** Bildhauer von Theben, ungefähr um Olymp. 100 blühend. Beider Werk war nach Pausanias (X, 10, 3) ein Weihgeschenk der Argiver in Delphi, den Zug der Sieben

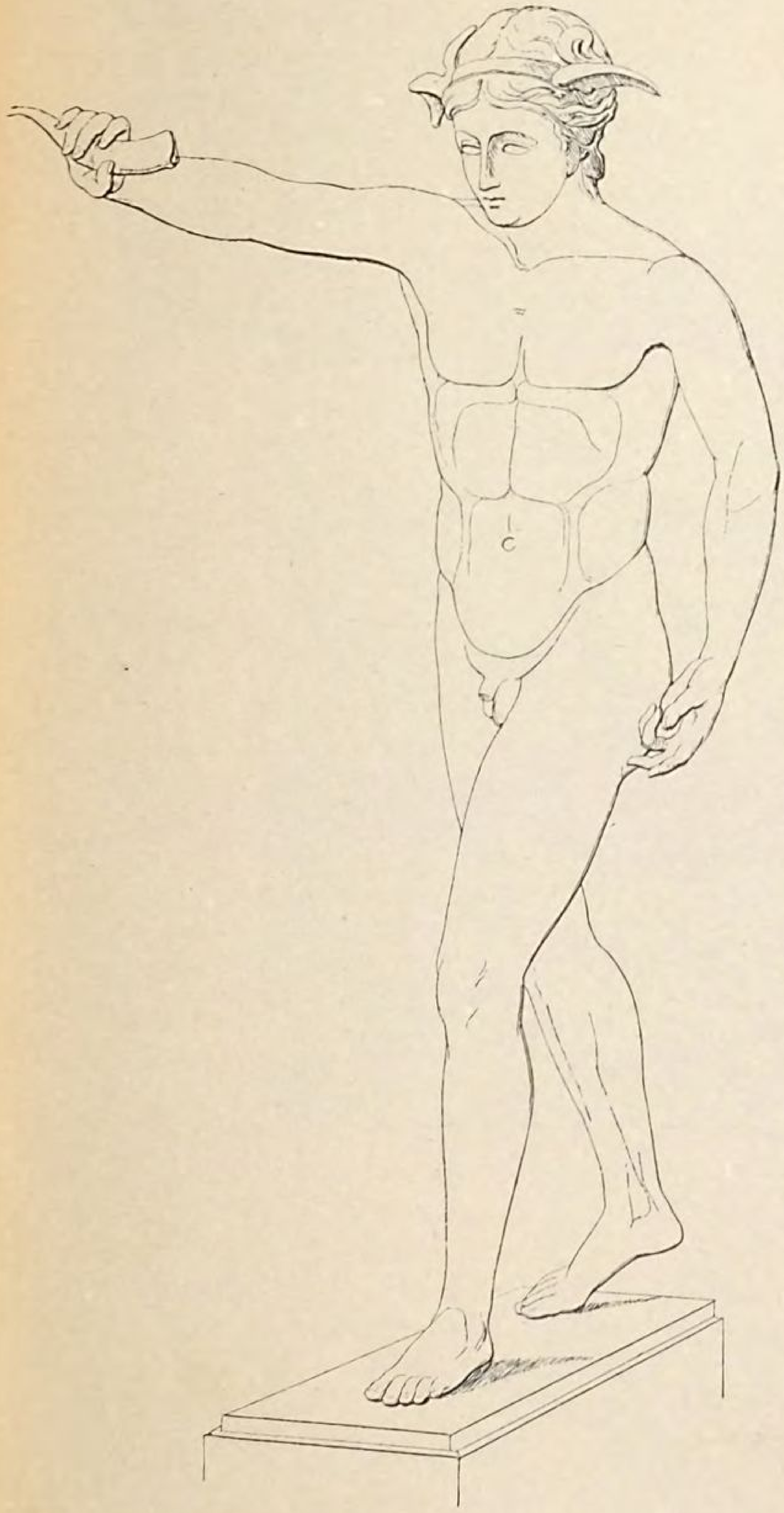


768 Der Schlafgott, Marmorstatue (Madrid).

gegen Theben darstellend. Von Hypatodoros, welcher der bedeutendere von beiden gewesen zu sein scheint, erwähnt Pausanias (VIII, 26, 5) ein ehernes Bild der Athena zu Aliphera in Arkadien, »sehenswert wegen der Gröfse und wegen der Kunst«, und Polybius (IV, 78) bezeichnet dasselbe als eines der grofsartigsten und kunstvollsten Werke. Leider sind wir über den Kunstcharakter beider Bildhauer nicht näher unterrichtet. [J]

Hypnos, der Schlafgott, hat schon bei Homer volle Persönlichkeit in der anmutigen Scene, wo er auf Heras Bitte den Zeus einschläfert und zwar in Gestalt eines zwitschernden Nachtvogels, der sich auf einen Baum setzt (Ξ 231. 290). Der Alle zwingende Gott (πανδαμάτωρ), ein Bruder des Todes, bei Hesiod so wie dieser ein Sohn der Nacht (Theog. 212. 756. 759), erscheint als kleine Flügelfigur vielleicht schon auf archaischen Vasenbildern mit der Bezwingung des Alkyoneus durch Herakles (s. S. 49 Abb. 56). Die ausgebildete Kunst aber schuf durch einen ihrer jüngeren Meister statt dessen ein Idealbild, von welchem mehrere Kopien uns erlauben, eine genaue Vorstellung zu machen. Wir geben hier eine Marmorstatue in Madrid (Abb. 768, nach Arch. Ztg. 1862 Taf. 157, 1), und zur Veranschaulichung der Attribute eine spätere und minderwertige Bronze in Wien (Abb. 769, nach von Sacken Taf. 34). Wir sehen den jugendlichen Schlafgott in vorgebeugter Haltung über die Erde mit leisen Schritten hineilen und aus seinem Horne, welches er in der weitvorgestreckten rechten Hand hält, den Mohnsaft über die müden Sterblichen ausgiefsen. In der linken Hand hielt er, wie mehrere Repliken deutlich beweisen, einen Mohnstengel; in einen solchen hat sich der Stab (*virga*, Stat. Silv. V, 4, 18), mit welchem er wie Hermes (Homer Ω 343) die Augen berührt, in greifbarer Symbolik auf Kunstwerken verwandelt. An dem gesenkten, freundlich lächelnden Antlitze sind die Augen halb geschlossen; aus den Schläfen sind kleine Vogelflügel hervorgewachsen. In der Besprechung eines ungleich schöneren Bronzekopfes, der demselben Original entstammt (abgebildet Mon. Inst. VIII, 59), erörtert Brunn (Annal. 1868 p. 351), indem er die Ähnlichkeit der Flügelbewegung mit den sich öffnenden und schliefsenden Augenlidern hervorhebt, wie durch den Ansatz der Fittiche eine Beschwerung und Verschmälerung der Stirn und Nase zwischen den Augen bewirkt wird und das ganze Obergesicht dem vogelartigen Charakter sich annähert und der Kräftigung durch eine die Stirn umschliefsende Binde bedarf, während das weichere und vollere Untergesicht auch durch die

geneigte Haltung noch mehr hervortritt. Zu der Poesie der Erfindung vgl. die Dichterstellen Sil. Ital. X, 354: *Somnus — per tacitum allapsus — quatit inde soporas devexo capiti pennas oculisque quietem irrorat tangens Lethaea tempora virga.* — Callim. hymn. Del. 234 nennt das Ληθαῖον πτερόν, wonach Verg. Aen.



769 Schlafgott, Bronze. (Zu Seite 706.)

V, 854 seine Schilderung ausmalt: *Ecce deus ramum Lethaeo rore madentem vique soporatum Stygia super utraque quassat tempora cunctantique natantia lumina solvit.* Propert. I, 3, 45 und weiteres bei Jahn, Arch. Beitr. S. 54. Zu bemerken ist für unsre Statue, dafs die Schärfe der Formen auf ein Bronzeoriginal hinweist, bei welchem der dem Marmor zur Stütze dienende Baumstamm überflüssig war. Die Formengebung des leichtfüfsigen Jünglings ist übrigens der des Hermes verwandt, daher man diesen auf einem geschnittenen Steine hat erkennen wollen (s. Wieseler, Denkm. II, 328).

Während diese klassische Bildung des jugendlichen Schlafgottes selten auf Endymionsarkophagen und Grabreliefs vorkommt (s. Arch. Ztg. 1862 Taf. 159; Clarac, Musée pl. 165, 72), ist desto häufiger daselbst

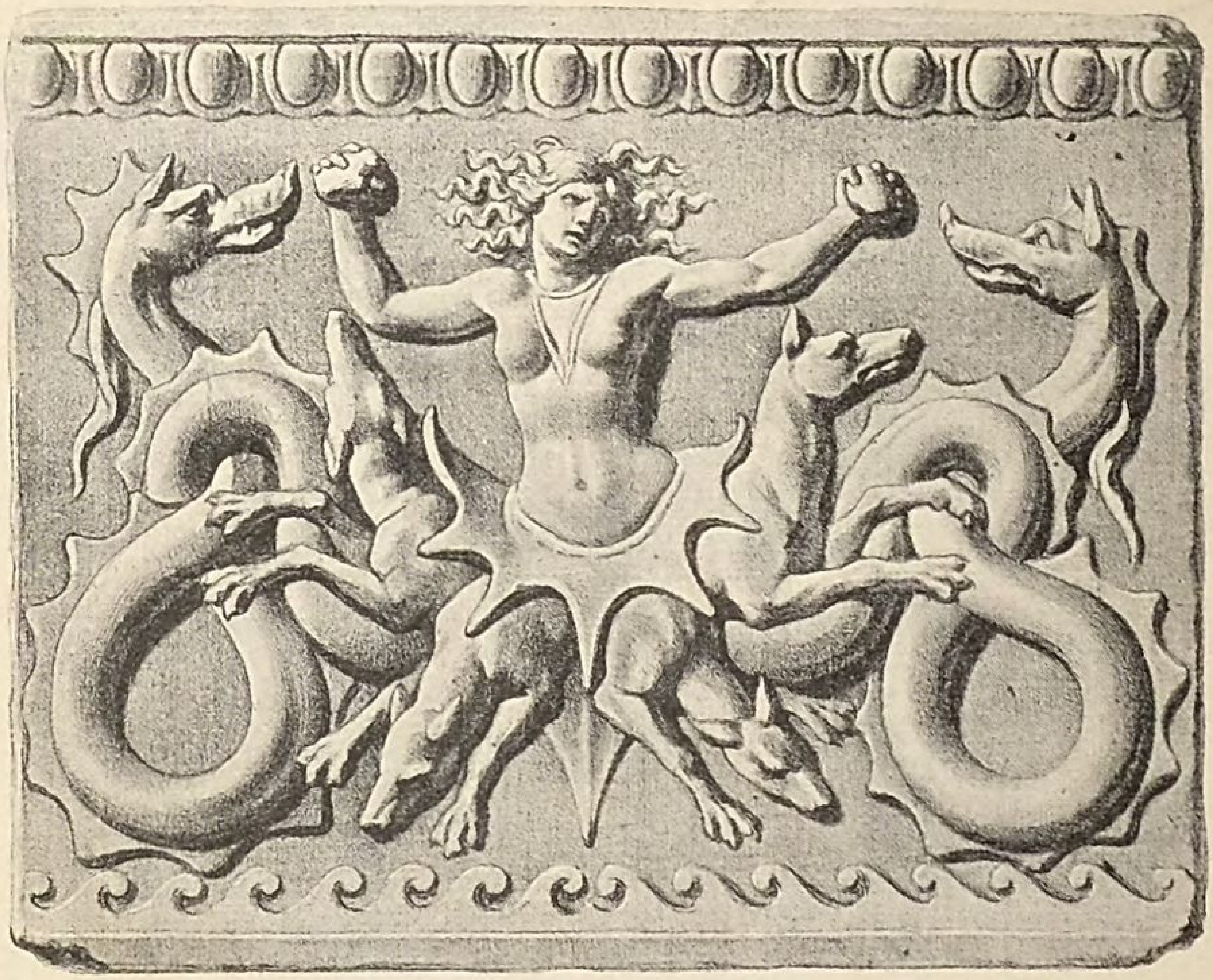


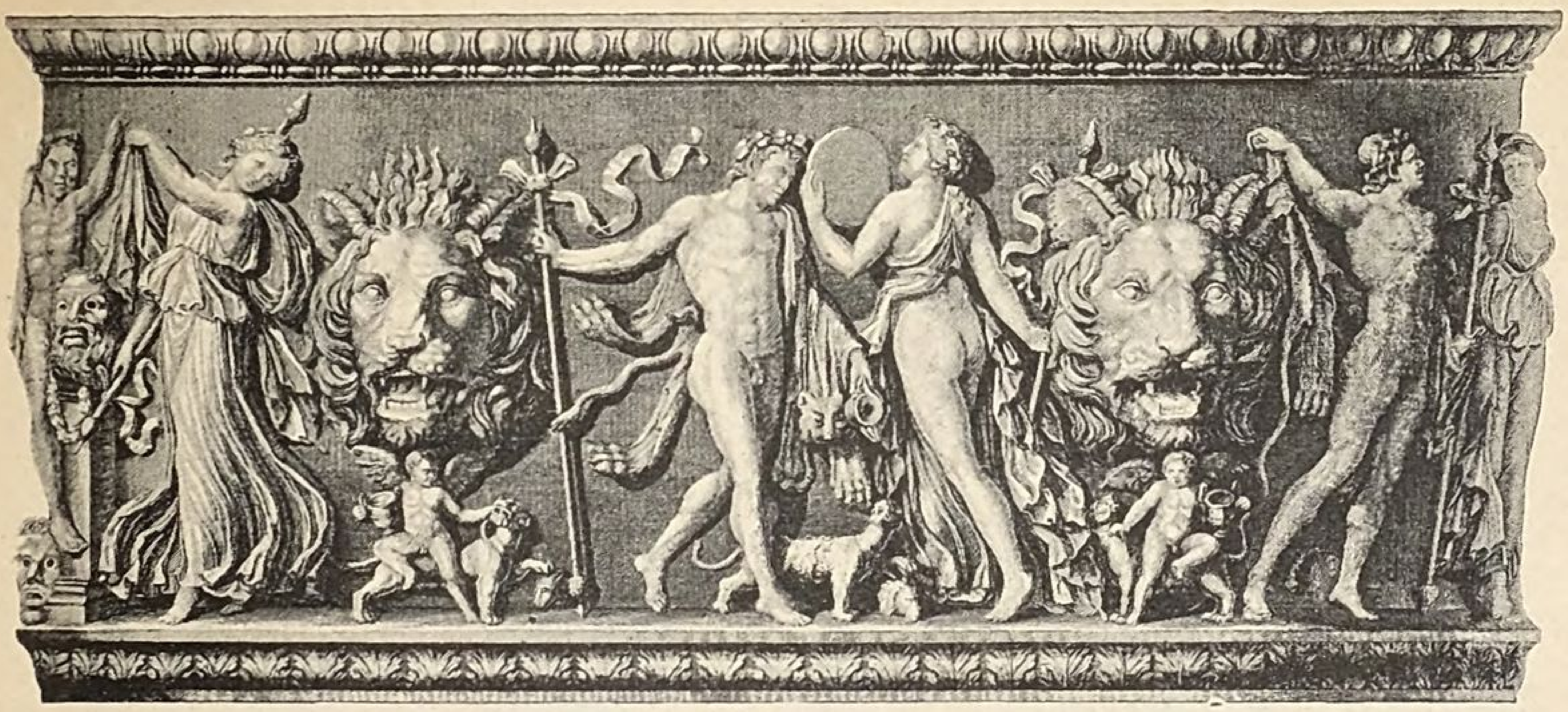
770 Schlafgott, Relief.

die Figur eines alten und bärtigen Mannes in weichlicher Bekleidung, mit grofsen Schulterflügeln oder auch Schmetterlingsflügeln, daneben auch noch Kopfflügeln, der ermüdet die Augen geschlossen hat, und mit gekreuzten Füfsen dastehend das Haupt auf die Hände legt und diese selbst auf einen Stab oder eine umgekehrte Fackel aufstützt. Dafs diese Darstellung, welche wir Abb. 770, nach Zoega, Bassiril. II, 93 von einem römischen Grabsteine geben, vorzugsweise zur Versinnlichung sanften T o d e s s c h l a f e s geeignet war, während dort nur der N a c h t schlaf

der Lebendigen gemeint ist, leuchtet ein. So auf dem Endymionsarkophage oben S. 480 Abb. 523. Der Grabstein mit der Inschrift *Somno Orestilla filia,* welcher einen geflügelten Knaben in derselben Stellung der Füſse und mit gesenkter Fackel zeigt (Wieseler, Denkm. II, 875), beweist, daſs die Eroten als Todesgenien mit dem Schlafgotte mindestens in sehr naher Verwandtschaft stehen. Über Schlaf und Tod als Brüder und ihre Darstellung auf attischen Grabvasen s. unter »Thanatos«, wo auch die berühmte Ildefonsogruppe abgebildet wird.

[Bm]





I

Jagd. Über das Jagdwesen der Alten sind wir teils durch eine Anzahl alter Schriften über dasselbe, wie Xenophons Κυνηγετικός und die sog. Kynegetiker, teils durch anderweitige, bei den Schriftstellern sich findende Nachrichten und durch die darauf bezüglichen alten Denkmäler im allgemeinen ziemlich genau unterrichtet. Schon in den ältesten Sagen und in den heroischen Zeiten spielt die Jagd eine wichtige Rolle im Leben des Mannes; in der historischen Zeit wurde sie, zumal als treffliche Vorbereitung des Körpers auf die Strapazen des Krieges, eifrig gepflegt, und erst im römischen Zeitalter wurde es nach und nach üblich, dafs die grofsen Grundbesitzer die Jagd auf ihren Gütern den Untergebenen überliefsen, obgleich auch in der Kaiserzeit dieselbe noch immer ein beliebter Sport blieb und namentlich verschiedene unter den Kaisern uns genannt werden, welche gewaltige Nimrode waren. Was die jagdbaren Tiere anlangt, so haben wir vornehmlich zwischen Raubtieren und gewöhnlichem Wild zu unterscheiden. Unter den Raubtieren kamen zwar Löwen in historischer Zeit in Europa schwerlich noch vor; dafs sie indessen früher einmal in Griechenland vorhanden gewesen sein müssen, darauf deuten die alten Sagen von Löwenkämpfen hin, und dafs sie in Kleinasien noch um das Jahr 1000 v. Chr. vorgekommen sein müssen, dürfen wir wohl aus Homer schliefsen. Löwenjagden waren von jeher ein Sport der orientalischen Fürsten und sind daher ein häufiger Gegenstand assyrischer und persischer Reliefs; die Könige der Diadochenzeit haben auch hierin orientalischen Brauch nachgeahmt, und ebenso haben manche römische Kaiser bei ihren Reisen im Orient Gelegenheit zu diesem aufregenden Vergnügen gefunden. Für die Kunst blieben daher Löwenjagden ein beliebter Stoff; die notwendigen Naturstudien dafür konnten sie in der römischen Zeit bei den Venationen in der Arena machen. Von andern Raubtieren kamen vornehmlich Bären und Eber vor; zumal die Eberjagd, für welche ja auch das mythologische Vorbild der kalydonischen Jagd vorliegt, ist trotz der damit verbundenen Gefahr immer in eifriger Übung gewesen, und Scenen daraus gehören ebenfalls zu den beliebtesten Gegenständen der bildenden Kunst. Der Maler des pompejanischen Wandgemäldes (Abb. 771, nach Mus. Borb. XIII, 18) hat freilich durch seine naive Zusammenstellung aller möglichen wilden Tiere kein Jagdstück nach der Wirklichkeit geschaffen; doch entspricht die Art, wie der Jäger zur rechten Seite das Wildschwein mit dem an die Stirn gesetzten Speere abfängt, der gewöhnlichen Erlegungsweise bei der Saujagd. Abgesehen von der Jagd auf Rothwild war dann ganz besonders beliebt die Hasenjagd, so sehr, dafs Xenophon dieser den gröfsten Teil seines Jagdbuches gewidmet hat und dafs wir auch auf zahlreichen Vasenbildern Vorstellungen derselben begegnen: begreiflich, da Hasen zu den Lieblingsbraten der



771 Phantastisches Jagdgemälde (Pompeji). Zu Seite 709.

Griechen gehörten. — Was die Art des Jagens anlangt, so machte man dabei einen sehr ausgedehnten Gebrauch von Netzen, deren man sich in verschiedener Form der Anwendung nicht minder bei Rot- und Schwarzwild, als bei der Jagd auf Hasen bediente. Je für den Zweck, für den man sie brauchte, war denn auch die Qualität dieser Netze sehr mannigfaltig; neben schweren und starken, welche auf vielen Maultieren mitgeschleppt werden mufsten, für Sauhetzen u. dergl., gab es ganz feine und leichte, welche sich durch einen Fingerring ziehen liefsen und von denen ein einzelner Mann einen grofsen



772 Hasenjäger.

Vorrat tragen konnte. Auch Schlingen und Fallen kamen zur Anwendung, vornehmlich bei Hirschen. Die Waffen des alten Jägers waren vornehmlich der lange Jagdspeer, zum Stechen, der kürzere Wurfspiefs und das Jagdmesser, daneben auch der Bogen, obgleich dieser bei der Jagd verhältnismäfsig sehr wenig zur Verwendung kam. Der sog. »Hasentreffer«, λαγωβόλον, ist wohl nicht gerade als Jagdwaffe zu betrachten: es ist der Hirtenstab, und er hat seinen Namen vermutlich daher, dafs die Hirten, wenn ihnen beim Bewachen ihrer Herden ein Hase in den Weg lief, was oft genug vorkommen mochte, denselben geschickt mit diesem oben gekrümmten und dickeren Stab zu werfen und zu betäuben oder zu erlegen wufsten. Sonst wurden die Hasen bei der Jagd gewöhnlich nicht erlegt, sondern entweder, nach älterer Weise, in die Netze getrieben oder mit Hunden gehetzt und von diesen gefangen. — Einen Jäger in seiner Ausrüstung zeigt die Abb. 772 abgebildete Statue (nach Mus. Borb. VII, 10); derselbe trägt einen kurzen, mit Halbärmeln versehenen Chiton aus grobem Wollenstoff, welcher um die Hüften gegürtet ist; darüber hat er einen Mantel gehängt, welcher auf der rechten Schulter zusammengeknüpft ist, und an den Füfsen trägt er die hoch hinaufgehenden Jagdstiefeln, wie sie auch die flinke Jägerin Artemis zu tragen pflegt (s. »Fufsbekleidung«). Einen noch lebenden Hasen, den er gefangen, trägt er fast gemütlich auf seinem linken Arm, zwei in der Schlinge oder vermittelst Leimruten gefangene Vögel hängen von seinem Gürtel herab.

Vgl. St. John, The Hellenes I, 206; M. Miller, Das Jagdwesen der alten Griechen und Römer, München 1883. [Bl]

Janus. Man sieht Janus als altitalischen Lichtgott an, gewöhnlich auch etymologisch als Seitenbild der Diana (also gleich Dianus), als den Sonnengott, der den Tag wie das Jahr eröffnet (im Januarius) und schliefst, der des Himmels Pförtner ist und daher auch auf Erden allem Eingange und Ausgange vorsteht. Er ist daher der Gott der Morgenstunde (Hor. Sat. II, 6, 20: *Matutine pater seu Jane libentius audis*). Aus dieser Anschauung erklärt Ovid den bekannten Doppelkopf (Fast. I, 139: *Sic ego prospicio caelestis ianitor aulae Eoas partes Hesperiasque simul*). Die Thüren *(ianuae)* und die Thorbögen *(ianus)* als Durchgänge, auch zahlreiche innerhalb der Stadt Rom, sind ihm geweiht. Bei seiner Darstellung in ganzer Figur, welche erst in spätrer Zeit gewöhnlich wurde (von der uns jedoch kein Denkmal erhalten ist), wird er deshalb als der allgemeine Schliefser mit dem Schlüssel, daneben auch mit einem Stabe (als Wanderer?) ausgerüstet (vgl. Ovid. Fast. I, 99: *ille tenens baculum dextra clavemque sinistra;* Macrob. I, 9, 7: *cum clavi et virga figuratur, quasi omnium et portarum custos et rector viarum*). An der (angeblich) von Numa geweihten Hauptstatue waren durch die Haltung der Finger die 365 Tage des Jahres angedeutet (Plin. 34, 33: *digitis ita figuratis ut CCCLXV dierum nota aut per significationem temporis anni temporis et aevi esse deum significent*) »indem an der rechten Hand drei gebogene Finger *CCC*, an der linken zwei *L* und drei je *V* bedeuten. Diese Zahl hatte das Jahr erst seit Cäsars Kalenderverbesserung, 46 v. Chr., folglich kann die Bildsäule in dieser Gestalt nicht älter gewesen sein; die Linke zählte früher *L* + *V*« (Urlichs).

Das Hauptkennzeichen des Gottes, die Doppelköpfigkeit (welche sich übrigens in griechischer Mythe ausnahmsweise auch bei »Boreas« S. 353 und bei Argos, s. Art. »Io«, findet) ist uns namentlich aus den

römischen Münzen bekannt, deren Typus auch Etrurien und Capua später (Mommsen, Röm. Münzw. S. 185) wiedergeben. Jene stellen beide Köpfe bärtig, diese unbärtig dar. Wir geben Abb. 773 einen römischen As nach Cohen, Méd. cons. pl. 70, 6 mit der derben Zeichnung dieses Janus geminus oder bifrons, bei dem das Fehlen der Büste und der zwischen den Köpfen emporragende Stab bemerkenswert ist; die nicht seltene Bekränzung mit Lorbeer bezieht sich auf das glückverheifsende Neujahrsgeschenk dieses Laubes und neugeprägter Asse. Absonderlich ist auf Münzen Hadrians eine vierköpfige Bildung *(quadrifrons)*. Eine Doppelherme des Zeus bei Braun, Ant. Marmorw. I, 3 erklären einige für Janus.



773

Der älteste Janustempel, dessen Schliefsung bekanntlich nur bei vollständigem Frieden stattfand, findet sich auf einer Münze des Kaisers Nero, welchem dies Glück nach Augustus zuerst wieder zu teil wurde. Die oben S. 234 gegebene Abb. 206 zeigt ein kleines und niedriges Gebäude (nach Jordan 6—7 m lang, 5—6 m hoch) mit verschlossener Thür und Blumengewinden. (Ausführlich Preller, Röm. Mythol. I³, 166—184.) [Bm]

Ikonographie. Die griechische monumentale Plastik in Holz, Erz und Stein hatte in älterer Zeit, so oft menschliche Bilder in Betracht kamen, diese nur typisch, d. h. in allgemeinen Formen und ohne Ähnlichkeit der Person dargestellt (ἀνδριάντες im Gegensatz zu den späteren Porträts, εἰκόνες). So entbehrten namentlich die von den Siegern in heiligen Spielen aufgestellten Bilder durchaus der Bildnisähnlichkeit. Zu den gottähnlichen Heroen, deren Bildnisse man weihete, traten zunächst die Verstorbenen, bei deren Darstellung auf Grabreliefs man auf treue Überlieferung der Gesichtszüge mindestens kein Gewicht legte. Die Stele des Aristion (s. S. 341 Abb. 358) bietet in Haltung und Kleidung das Bild eines athenischen Kriegers; der Kopf aber stellt noch kein Individuum vor. Auch die Gruppe des Harmodios und Aristogeiton, der Tyrannenmörder (s. S. 340 Abb. 357) gab hauptsächlich die charakteristische Angriffsstellung in höchst dramatischer Lebhaftigkeit wieder, die Bildung des Kopfes aber (natürlich nur des einen erhaltenen) ist nicht ikonisch, d. h. porträtähnlich zu nennen. Und so war es sicher überall. Auch bei Miltiades in dem Gemälde der Schlacht bei Marathon von Polygnot ist keine Porträtähnlichkeit in unserm Sinne vorauszusetzen. Das erste namhafte wirkliche Porträt war das des Perikles von Kresilas, welches jedoch, nach den erhaltenen Nachbildungen zu urteilen (s. Art. Perikles), und dem Charakter der damaligen Plastik gemäfs ein idealisiertes Bild war, in dem sich die individuelle Charakteristik auf das Notwendige beschränkte. Die Persönlichkeit schlummert noch unter dem Ausdrucke erhabener Ruhe und scheint wie durch einen Schleier hindurch; selbst die Einwirkung des Alters ist noch nicht sichtbar. Von dieser Statue sind nur glaubhafte Nachbildungen des Kopfes übrig; wie Stellung und Haltung der ganzen Statue beschaffen gewesen sei, läfst sich indessen vielleicht aus einer andern im Vatican befindlichen entnehmen, welche ohne Grund gewöhnlich Phokion genannt wird, aber mit Recht wegen der aufserordentlichen Schlichtheit des Vortrages berühmt ist. Wir geben sie Abb. 774, nach Photographie. Wer der behelmte und mit der übergeworfenen Chlamys bekleidete Krieger sei, ist nicht zu sagen. Braun hat auf Aristomenes geraten, den messenischen Helden, der seinen kurzen Reitermantel um den linken Arm wickelt und wie einen Schild braucht *(chlamide contorta clupeat brachium,* Pacuv.). Man könnte an die edle Einfachheit des Epaminondas denken; denn ein Porträt haben wir entschieden vor uns, obgleich das Individuelle möglichst unterdrückt ist. Neu sind nur die Schienbeine ohne das Knie, die linke Hand, welche vielleicht ein Schwert trug, und zwei Finger der Rechten. Den Ruhm der Statue schon im Altertume verbürgt der Umstand, dafs der berühmte Steinschneider Dioskurides zur Zeit des Augustus dieselbe als einen Hermes kopiert hat (s. Brunn, Künstlergesch. II, 480 ff.).

Mit dem zunehmenden Einflufs einzelner Persönlichkeiten auf das Schicksal von ganz Griechenland steigerte sich das Selbstbewufstsein der Individualität: Alkibiades (s. Art.) und namentlich Lysandros lassen sich den Heroen und Göttern gleich ehren. Letzterer läfst sich und seinen Unterfeldherrn in Delphi Porträtstatuen (ἀνδριάντες εἰκονικοί Plut. Lys. 1. 18) aufstellen und sich in Asien als Gott huldigen (s. unter »Apotheose« S. 110). Rasch ging es in dieser Richtung weiter: die Ehrenstatue wurde eine nicht mehr ungewöhnliche Belohnung. Die Feldherrn Konon und Timotheos, Chabrias und Iphikrates erhielten von den Athenern öffentliche Bildsäulen, auch Euagoras, der befreundete König von Cypern. Wahrscheinlich um dieselbe Zeit fing man an, auch früherer grofser Männer sich zu erinnern, des Solon, Themistokles, der Tragiker Aischylos, Sophokles, Euripides, auch des Pindaros, der Athen gepriesen hatte. Der Sophist Gorgias hatte schon im Jahre 427 sein vergoldetes Standbild nach Delphi geweiht. Die Künstler waren von jetzt an mehr auf Naturwahrheit und Ähnlichkeit, als auf Schönheit bedacht: die Charaktereigentümlichkeiten sowohl wie die Besonderheiten der äufseren Erscheinung werden immer mehr zum Ausdruck gebracht. Sehr weit ging darin schon Demetrios, der um diese Zeit den

korinthischen Feldherrn Pellichos als Dickbauch, Kahlkopf, mit fliegendem Barte und geschwollenen Adern bildete (Lucian. Philops. 18. 20) und den man deswegen spottweise den Menschenbildner (ἀνθρωποποιός anstatt ἀνδριαντοποιός Statuenbildner) nannte. Das Prinzip der Individualisierung trat also gegenüber dem früheren der Idealisierung: die Verschmelzung beider gelang in höchster Vollendung dem Lysippos, dem Hofbildhauer Alexanders d. Gr. (vgl. S. 38 ff.), welcher zugleich aber den Wendepunkt in dieser Entwickelung bildet. Denn von dessen eignem Bruder Lysistratos erzählt Plinius (35, 153), dafs er zuerst von den Gesichtern Gipsabdrücke genommen, sie mit Wachs ausgegossen und dann das Porträt retouchiert habe *(emendasse)*. »Er machte es auch zum Hauptzwecke, die Ähnlichkeit in allen Einzelnheiten *(similitudines)* wiederzugeben, während man früher bestrebt war, so schön als möglich zu bilden.« Diese äufserst realistische Manier macht sich nun immer mehr geltend, während allerdings zugleich andre Künstler jene idealere Bildungsweise zu erhalten suchten. Wenn der Sophokles des Lateran den vollendeten Adel des Leibes und der Seele in schönster Harmonie ausdrückt, tritt uns in Euripides gefurchten Zügen der kritische Zweifler sprechend entgegen. Die Statuen des Philosophen Aristoteles und der Lustspieldichter Menandros und Poseidippos atmen individuelles Leben und müssen von geistvollen Künstlern ganz nach dem Leben gearbeitet sein; aber nicht minder charakteristisch erfunden sind die um diese Zeit geschaffenen Idealbilder des Homer und Archilochos, des Anakreon und Aisopos. Die Eigentümlichkeit des Sokrateskopfes (von Lysippos) ist auch wohl keine platte Wiedergabe der Natur; selbst in den bekannten Bildern des Demosthenes und seines Gegners Aischines glaubt man die Gegensätze ihres geistigen Wesens wahrzunehmen. Die mannigfachen Variationen in Alexanders Bildnissen zeugen deutlich für die freie Schöpfung der Künstler. Erst in dieser Zeit und bei solcher Ausbildung der Porträtkunst hat auch die Bestimmung einen Sinn, wonach in Olympia nur wer dreimal gesiegt hatte, sich ein Porträtbild setzen lassen durfte (*ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant* Plin. 34, 16). Eine Hauptaufgabe wurde es natürlich in



774 Sogenannter Phokion. (Zu Seite 712.)

der sog. Alexandrinischen Epoche, die Herrscher selbst und allenfalls ihre Günstlinge durch Bildnisstatuen zu verherrlichen, wobei auch die Annäherung an die Götter zu besonderen Wendungen und Umbildungen Anlafs gab, z. B. bei Demetrios Poliorketes. Von jetzt ab wird für alle Zeiten die Münzprägung das breiteste Feld für die Porträtkunst. Daneben aber verlegte sich die Kunst in dieser Zeit, wo die Ehrenstatue so gemein wurde, dafs man z. B. dem Demetrios Phalereus deren in einem Jahre 360 setzte, die bald wieder verschwanden (s. Strabo 398), auf die freie Erfindung von Charakterbildern früherer Dichter und Weisen, Philosophen, Redner und anderer Berühmtheiten. Wenn man sich heutzutage über Denkmälerwut beklagt, so sind wir noch sehr bescheiden gegenüber der leidenschaftlichen Sucht der späteren Griechen, jeden Tageshelden und sog. Wohlthäter, jeden ephemeren Machthaber mit Dutzenden von Erz- und Marmorbildern zu belohnen. Neben der verhältnismäfsigen Billigkeit (ein lebensgrofses Erzbild kam auf 400 bis 800 Mark zu stehen) wandte man in römischer Zeit namentlich das Mittel an, ältere Statuen durch neu aufgesetzte Köpfe umzuwandeln, ja selbst ohne diese Veränderung nur durch neue Inschriften anderen Inhabern zu dedizieren. Namentlich in der reichen Handelsstadt Rhodos wurde dieser Unfug im grofsen geübt, wie spätere Rhetoren schildern; aber auch von andern Orten gibt Pausanias beiläufig ganz überraschende Notizen der Art. Die grofse Zahl der dem Verres errichteten, zum Teil vergoldeten Bildsäulen in Sicilien und Rom läfst auf das schliefsen, was überhaupt bei den Statthaltern der Provinzen geschah. Ausführlich handelt darüber Köhler in Denkschr. d. Münch. Akad. 1816 VI, 126. 194. 202—211.

Neben ganzen Statuen bildete man auch schon früher gewissermafsen zur Abbreviatur Bildnisse in Hermenform. Die Herme beschränkt sich auf Kopf und Hals, sie ist unmittelbar mit einem viereckigen Schafte verbunden und architektonisch verwendbar. Büsten dagegen, welche einen Teil der Schultern und der Brust, mehrenteils auch ein Gewandstück enthalten und ganz eigentlich Vorderabschnitte von Statuen (daher προτομαί) sind, verfertigte man erst seit Alexanders Zeit (s. Helbig, Untersuch. über die campan. Wandmalerei S. 39ff.). Eine besondere Beliebtheit gewann diese Form erst bei den Römern, welche schon durch ihre Gewohnheit und Pflege der Ahnenbilder (s. Art.) hierzu Bedürfnis und Neigung hatten.

Was die Römer betrifft, so war die Aufstellung öffentlicher Bildnisstatuen eine altitalische Sitte, die im engen Anschlufs an die bei dem Begräbnis übliche Feier der Vorfahren schon vor Beginn des Einflusses griechischer Kultur bestand. Dies geht hervor aus den Notizen bei Varro und Plinius, wonach erst i. J. 300 v. Chr. Barbiere aus Sicilien nach Rom kamen, während zahlreiche bärtige Statuen von der älteren Sitte zeugten. (Varro R. R. II, 11, 10: *omnino tonsores in Italiam primum venisse ex Sicilia dicunt post R. c. a. CCCCLIV, ut scriptum in publico Ardeae in literis exstat, eosque adduxisse P. Titinium Menam. Olim tonsores non fuisse significant antiquorum statuae, quod pleraeque habent capillum et barbam magnam.* Plin. VII, 211: *primus omnium radi cotidie instituit Africanus sequens.* Gell. III, 4. Vgl. die Erzählung vom gallischen Brande, Liv. V, 41 und Cic. Cael. 14, 33, wo Ap. Claudius Caecus zitiert wird.) Abgesehen von den mythischen Datierungen der Statuen des Romulus (die er sich selber gesetzt haben soll, Plut. Rom. 24), des Horatius Cocles, des Attus Navius, der drei Sibyllen u. A. (Liv. 2, 10; Plin. 34, 22. 29. 30), nennt Plinius (34, 21) Erzbilder des Ephesiers Hermodoros (der den Dezemvirn bei Abfassung der zwölf Tafeln zur Hand ging), des Getreidepräfekten Minucius und des Reiterobersten Ahala (439), namentlich aber der vier von den Fidenaten ermordeten Gesandten (i. J. 438), welche auf dem Forum aufzustellen eine spätere Zeit kaum Veranlassung hatte. Reiterstatuen erhielten ferner C. Manlius und L. Furius Camillus, Enkel des Diktators, wegen ihrer Siege über die Latiner 338 (Liv. 8, 13). Auch die Erzstatuen des Pythagoras und des Alkibiades (Plin. 34, 26; Plut. Num. 8) können nicht wohl später fallen. In den folgenden anderthalb Jahrhunderten mehrte sich die Zahl der Porträtstatuen am Forum durch den Ehrgeiz der Geschlechter, welche aus eignen Mitteln mit ihren Ahnen dort zu prunken suchten, in solchem Mafse, dafs die Censoren im Jahre 158 eine Verordnung erliefsen, nach welcher alle nicht durch Volks- oder Senatsbeschlufs errichteten Standbilder entfernt werden mufsten. Die wenigen sicheren Bildnisse aus dem Zeitalter der Republik, welche wir bringen können (Scipio, Sulla, Pompejus, Cicero, Cäsar, Antonius, Agrippa), stehen nicht nur vollständig unter dem Einflusse griechischer Kunstübung, sondern sind wahrscheinlich von Nationalgriechen verfertigt.

Seit dem Ende der Republik waren in Rom zweierlei Gattungen von Porträtstatuen besonders üblich: solche, die den Dargestellten in der Tracht des Lebens zeigten, also in der Toga, dem Staatskleide *(effigies togatae)*, und solche, die ihn gleichsam als Heroen vorstellten, also nackt, einen Speer tragend, wie die griechischen Epheben. Für diese zweite Art, *statuae Achilleae* genannt (obgleich der Gebrauch zweifellos den Statuen Alexanders und seiner Nachfolger entlehnt war, vgl. Abb. 46), sind klassische Beispiele Agrippa und Pompejus; später pflegte man bei der Anwendung für Kaiser und Feldherrn dieselben mit einem halb idealen Waffenschmuck zu versehen, welcher für Kaiserbildnisse bis in die späteste Zeit Regel blieb. Vgl. »Augustus« Abb. 183.

Neben den durch griechischen Brauch eingeführten Hermenbildnissen, welche besonders für Griechen (Dichter, Philosophen und sonstige Gelehrte) in Übung blieben, und den echtrömischen Büsten hatte man Bildnisse auf Schilden *(clipei, imagines clipeatae)*, eine Form, in welcher zuerst Appius Claudius in dem Tempel der Bellona seine Vorfahren aufgestellt haben soll (i. J. 456 der Stadt, 298 v. Chr.), und zwar wie es scheint in Anordnung einer Stammtafel. Plinius (35, 12—14) berichtet bei der Gelegenheit, dafs auch die Karthager solche Schildbildnisse hatten und in den Feldzügen mit sich führten, sogar von Gold und Silber, wie man deren eines in Spanien von Hasdrubal erbeutete, das 137 Pfund Silber wog (Liv. 25, 39, 13 ff.). Obwohl solche Schildbilder wohl zunächst kriegerischen Ursprung gehabt haben werden, übertrug man sie auch bald auf Gelehrte und zierte die Wände der Bibliotheken mit diesen Medaillons; so der palatinischen, in welcher Germanicus nach seinem Tode als Schöngeist einen grofsen goldnen Schild bekam (Tac. Annal. II, 83). Zum Ersatz des Metalls wandte man nun auch für diesen blofsen Schmuck Marmor als Material an. Wir haben noch solche Marmorschilde mit den Bildern des Cicero und des Claudius, auch griechischer Redner und Dichter (s. Müller, Archäol. § 345, 4).

In der Auffassung der Bildnisse wufste sich die zum Ideal neigende Richtung neben der realistischen besonders in der Zeit des Augustus Geltung zu verschaffen, jedoch mit geschickter Anlehnung an frühere Typen. Die Kaiser selbst werden häufig als Götter dargestellt, namentlich mit dem Blitz des Zeus; bei Nero wird Apollon Vorbild; Commodus erscheint als Herkules. Die sitzenden Statuen der Agrippinen (s. S. 232 Abb. 192) sind wahrscheinlich der Olympias, Mutter Alexanders, nachgebildet (s. Annal. Inst. 1879 S. 176 ff.). Der Liebling Hadrians, Antinous (s. Art.), ist mehr eine Verklärung als Porträtschöpfung; in Caracallas erschreckend naturwahrem Kopfe zeigt die realistische Richtung noch einmal ihre ganze Stärke, um dann ziemlich rasch, wie die Münztypen beweisen, zu verfallen und im Byzantinismus zu erstarren.

Die wissenschaftliche Bearbeitung der Ikonographie geht aus von E. G. Visconti, Iconogr. gr. 3 Bde., Paris 1811; dazu als Fortsetzung Mongez, Iconogr. Romaine, Paris 1818; Neue Forschung bei Bernouilli, Röm. Ikonographie I. Bd., Stuttgart 1881. Über das Allgemeine (und hier benutzt) R. Förster, Das Porträt in der griech. Plastik. Kaisergeburtstagsrede an der Univers. Kiel 1882. Mehrere Einzelschriften werden bei den betr. Artikeln angeführt. [Bm]

Iktinos s. Eleusis, Parthenon, Phigalia.

Ilias. Die Einwirkung der Homerischen Dichtungen auf das gesamte Kulturleben der Griechen ist so umfassend und gerade in neuerer Zeit so allgemein anerkannt, dafs es kaum eines Hinweises bedarf. Die gebildeten Griechen aller Zeiten kannten ihren Homer wie wir die Bibel; er wurde von umherziehenden Sängern, namentlich an Festen, deklamiert; die Jugend lernte an ihm schreiben und lesen; seine Verse genossen urkundliches Ansehen. Vor allem wurde seine Sprache (im weitesten Umfange genommen) Muster und Vorbild für jede spätere Dichtergeneration; seine Andeutungen wurden zu neuen Motiven ausgestaltet für ganze Dramen und Lieder; in ihm flofs ein unerschöpflicher Born der Sage, der durch seine begeisternde Kraft selbst nüchterne Gelehrte zur Weiterbildung und Fortspinnung der verlornen Fäden anreizte. Fragen wir aber, welche Anregungen die bildenden Künste durch die Ilias und Odyssee empfangen haben, so mufs erklärt werden, dafs die treibende Kraft des Genius nicht eben in der handgreiflichen, fast möchte man sagen mechanischen Art, wie es der modernen Welt natürlich erscheinen würde, sich offenbart hat. Heutzutage pflegt man die Klassiker zu illustrieren, d. h. einzelne Scenen ihrer Dichtungen im engsten Anschlufs an ihre Worte und auch in allem Beiwerk so genau als möglich in Gemälden wiederzugeben, um zu zeigen, wie der Dichter selbst sich die Sache in allen Einzelnheiten vorgestellt haben mag; und selten wagt ein bedeutender Künstler im Interesse seiner Kunst sich mit den Angaben des Schriftwerkes in Widerspruch zu setzen. Im klassischen Griechenland dagegen dachte der Maler und der Bildhauer nicht so engherzig; er fühlte instinktiv, dafs er nicht sklavischer Nachahmer sein konnte; er empfand unbewufst das, was uns erst Lessing mit grofsem Scharfsinn demonstrieren mufste von den Grenzen der Poesie und der Malerei. Er hatte aus den oft gehörten Gesängen den Geist Homers in sich aufgenommen, denn es war sein eigner, nationaler Geist in höchster Potenz; aber die von ihm gebildeten Gestalten der alten Helden wurden darum keine Kostümpuppen, die Scenenbilder keine Illustrationen, welche die Erläuterung des Dichters bezweckten, sondern der Künstler schuf je nach dem Geiste der Zeit und dem Mafse seines technischen Geschickes Erinnerungstypen, die nach dem Stoffe und den Mitteln der Kunst oft weitab lagen von den poetischen Gebilden, welche wir fehlerhafterweise gewohnt sind als Mafsstab für jene anzulegen. Der schöpferische griechische Künstler, obwohl auch er von Homerischem Geiste durchtränkt ist, fühlte sich durchaus frei gegenüber dem Dichter und daneben kannte er die Grenzen seiner Kunst; daher liefs er nicht blofs hunderte der schönsten dichterischen Scenen ungemalt (nicht etwa unbeachtet an sich vorübergehen), sondern er machte sich auch kein Gewissen daraus, in den von ihm künstlerisch neugeschaffenen Scenen gegenüber der Dichtererzählung zu kürzen und ver-

schiedene Momente in eins zusammenzuziehen, sowie auch scheinbar willkürliche, aber meist sehr wohl begründete Variationen und Erweiterungen oder sonstige Veränderungen anzubringen, die ihm sein Kunstgefühl gebot. Hieraus erklärt sich die für uns auffallende Thatsache, dafs unter den erhaltenen Bildwerken (und soweit wir davon wissen auch unter den ehemals vorhandenen), welche auf den troischen Krieg Bezug haben, gerade die zu dem Kreise der Ilias und Odyssee gehörigen einen weit geringeren Raum einnehmen, als die übrigen (vgl. die weitere Ausführung bei Brunn, Troische Miscellen III, 169 ff. und unsre Art. »Memnon«, »Parisurteil«, »Telephos«, »Troilos«). Es wird sich ergeben, dafs man bis hinab in die alexandrinisch-römische Zeit nur eine beschränkte Auslese von Scenen wahrhaft künstlerisch gestaltet und immer neu variiert hatte, dafs namentlich in der Vasenmalerei viele Gesänge der Ilias und dazu fast die ganze Odyssee leer ausgehen. Auch Zusammenstellungen von der Art wie wir sie kennen, Bildercyklen zur bequemen Veranschaulichung kennt man erst aus den drei letzten Jahrhunderten vor unsrer Zeitrechnung. Erwähnt werden als solche drei Mosaikfufsböden in einem grofsen Prachtschiffe König Hierons II. von Syrakus (248 v. Chr.), auf welchen der ganze Mythus der Ilias (πᾶς ὁ περὶ τὴν Ἰλιάδα μῦθος Athen. 207 c) bewunderungswürdig dargestellt war. Einen »trojanischen Krieg in mehreren Bildern«, welche später nach Rom gebracht wurden, malte Theoros (oder Theon) nach Plin. 35, 144 (vgl. Brunn, Künstlergesch. II, 255). Der nähere Inhalt solcher Bilderreihen wird angedeutet bei Vergil (Aen. I, 456—494), als Aeneas am Tempel der Hera in Karthago unter den neu gefertigten Reliefs Darstellungen der Kämpfe vor Troja erblickt *(videt Iliacas ex ordine pugnas)*: da war Priamos, die Atriden und Achill; dann hier die Flucht der Griechen, dort Achill die Troer verfolgend; ferner die Ermordung des Rhesos und Wegführung seiner Rosse, dann der Knabe Troilos von seinen Rossen geschleift; weiter die zur Athene betenden Troerinnen und die Schleifung Hektors; endlich die Schlachten Memnons mit seinen Äthiopen und entsprechend die Kämpfe der Amazonen und der Königin Penthesileia. In der Anordnung ähnlicher wirklich vorhandener Bildwerke, aus denen Vergil schöpfte, scheint hiernach ein gewisser Parallelismus unverkennbar. Auch die Gemäldehalle bei Petronius c. 29, welche Iliada et Odysseam zeigte, mufs einen Gemäldecyklus über diese Gegenstände enthalten haben.

Abgekürzte Reihendarstellungen solcher Art sind uns nun noch erhalten in der Miniaturform der sog. römischen Schultafeln (vgl. jedoch oben Art. »Bilderchroniken« S. 317), unter denen wir die bekannteste und ausführlichste hier einer näheren Erörterung unterziehen.

Die ilische Tafel, *Tabula Iliaca,* heifst ein fragmentiertes Relief im Museo Capitolino, welches vor 200 Jahren in den Ruinen des alten Bovillä, 10 Miglien vor Rom an der appischen Strafse gefunden wurde. Sie besteht aus lithographischem Muschelkalk, Palombino genannt, ist in dem erhaltenen Teile etwa 25 cm hoch und 28 cm breit und die ungenaue Zeichnung gemäfs der Beschaffenheit des Steines weit schlechter erhalten und schwerer erkennbar, als unsere verschönernde Abb. 775 auf Taf. XIII, welche nach der besten vorhandenen bei Schorn (Fortsetzung von Tischbeins Homer nach Antiken gezeichnet Heft 7 Taf. 2) gefertigt ist, glauben läfst. (Neueste Publikation mit ausführlicher Erläuterung bei Jahn, Griech. Bilderchroniken, Bonn 1873, dem wir in den Einzelnheiten folgen; vgl. Arch. Ztg. 1874 S. 106 ff.)

Der Augenschein ergibt sogleich, dafs die linke Seite fehlt, welche einen Pfeiler wie zur Rechten und daneben zwölf Streifen Bildwerk enthielt. Bei dieser zu denkenden Ergänzung tritt das grofse Mittelbild, welches die verschiedenen Scenen aus der Zerstörung Trojas enthält, erst an seine richtige Stelle. Dieses Mittelbild ist einigermafsen künstlerisch angeordnet: in der ummauerten Stadt Troja sehen wir zu oberst (aus der Vogelperspektive) eine Säulenhalle, darin den Tempel der Athena (92; die Zahlen sind der rascheren Orientierung halber in der Abbildung hinzugesetzt); darunter eine zweite Halle, den Palast des Priamos (97. 98) darstellend; darunter das Thor mit der Flucht des Aeneas (102). Links von dem Thore das Grabmal Hektors (103); rechts das des Achill (107). Darunter links die Schiffe der Achäer; rechts das des Aeneas. Die beiden Bildstreifen unter dem Mittelbilde enthalten Scenen aus der Aethiopis und der kleinen Ilias; der Streifen über demselben aus dem ersten Buche der Ilias Homers. Auf der fehlenden linken Seite des Bildes befanden sich dann Illustrationen zu den Büchern der Ilias 2—12 (Β bis Μ) und zwar von oben nach unten laufend, während die erhaltene rechte Seite dazu die Fortsetzung, Buch Ν bis Ω, von unten nach oben aufsteigend gibt. Die beiden das Mittelbild abtrennenden Pfeiler enthalten eine Inschrift (rechts 108 Zeilen, in der Abbildung nicht wiedergegeben) mit gedrängter Inhaltsangabe der ganzen Ilias.

Die ganze Tafel hat, obwohl die Einzeldarstellungen sich zweifellos meist an ältere griechische anlehnen, wesentlich ein gelehrtes und schulmännisches Interesse, da sie etwa im 1. Jahrhundert der Kaiserzeit gefertigt, irgendwie beim Unterrichte gedient haben mufs. Eine Anzahl von Bruchstücken ähnlicher Schultafeln aus Stukko zeugt auch für diese Annahme. Die Bilder scheint man als eine Gedächtnishilfe, zugleich aber auch als ein Reiz-

mittel der jugendlichen Phantasie bei der (wahrscheinlich prosaischen) Erzählung der Begebenheiten benutzt zu haben.

Ungefähr in der Mitte des Mittelbildes steht ΤΡΩΙΚΟΣ (erg. πίναξ): Bild von Troja; darüber Ἰλίου πέρσις κατὰ Στησίχορον, wonach das (verlorene) Gedicht des Stesichoros Hauptquelle für die Darstellung war. Weiter unten Ἰλιὰς κατὰ Ὅμηρον, Αἰθιοπὶς κατὰ Ἀρκτῖνον τὸν Μιλήσιον, Ἰλιὰς ἡ μικρὰ λεγομένη κατὰ Λέσχην Πυρραῖον; also Quellenangaben. Darunter ein Distichon, dessen Anfang man ergänzt: Ὦ φίλε παῖ Θεοδ] ώρηον μάθε τάξιν Ὁμήρου, ὄφρα δαεὶς πάσης μέτρον ἔχῃς σοφίας. Hiernach erscheint ein Theodoros als Urheber dieser zur Belehrung geeigneten Zusammenstellung und Anordnung (τάξις). Da sich nun im folgenden ergeben wird, dafs, abgesehen von der schablonenhaften Zuteilung einer Bildzeile für jedes Buch der Ilias, auch oft wichtige Momente weggelassen, unbedeutende dargestellt sind, ferner bei den selbstgewählten Scenen fortwährend Abweichungen von Homer vorkommen in Situationen und Motiven, in Zusätzen und Auslassungen, die nicht immer aus der Verschiedenheit der bildenden Kunst von der Poesie sich begreifen, so nimmt man nicht ohne Grund an, dafs der Verfasser seine Entwürfe nicht nach der Ilias selbst, sondern nach einem prosaischen Auszuge gemacht hat, wie wir solchen in unsern ὑποθέσεις der einzelnen Bücher besitzen, wobei er zahlreiche Reminiscenzen und Motive aus andern ihm bekannten bedeutenden Kunstwerken verwertete und zugleich durch die Enge des Raumes bedingte Kürzungen vornahm.

Wir gehen nun in möglichst kurzer Fassung und ohne Ausführung der Differenzen mit dem Homerischen Texte die erhaltenen Scenen durch, unter Benutzung der beigefügten Orientierungsziffern, müssen uns jedoch auch enthalten, sämtliche kleine Freiheiten und Ungenauigkeiten in der Abzeichnung des geistreichen modernen Kopisten anzumerken, deren Grund in dem Verderbniszustande des kleinen Denkmals liegt. Gleich zu Anfang, oben links: Buch A der Ilias finden wir durch Vergleichung mit dem Fragment einer ähnlichen Tafel (B bei Jahn), dafs der Zeichner unsrer Abbildung sich in der Gruppe der beiden Männer, die anscheinend einen Opferstier herbeiführen, versehen hat; es sind vielmehr zwei zusammengejochte Zugochsen dargestellt, die den Wagen des Chryses mit dem Lösegelde zogen, und also zur verloren gegangenen Scene der Bitte des Priesters gehörten. Daneben (1) Chryses vor dem Heiligtum des Apollon Smintheus betend, bärtig und langbekleidet; also feierlicher als A 34, wo er am Meerstrande dies thut, was aber für die Kunstdarstellung weniger geeignet war. Weiter Apollon (2) Pestpfeile sendend, ein Kranker auf dem Sessel, ein Hund dabei (V. 42. 50); ein Toter am Boden. Dahinter eilt Kalchas (3) mit der Geberde des Entsetzens davon, indem er als Seher den leibhaftigen Gott erblickt. In der Versammlung der gerüsteten Achäer sitzen Agamemnon (4) mit blofsem Schwerte und Nestor (5) kahlköpfig vorn an; Achilleus (6) zieht herzuschreitend das Schwert, Athena (7) fafst ihn am Haar (V. 197). Odysseus (rechts von dem Diener 8), am spitzen Hute kenntlich, führt mit einem Diener die Sühnhekatombe, Rind, Ziege, Schaf, Schwein, dem Chryses (9) zu, der seine Tochter umarmt; dahinter wieder der Tempel. Endlich (10) Thetis vor Zeus knieend; sie soll seine Kniee mit der Rechten (anders V. 500. 557) umfassen.

Rechts der unterste Bildstreifen, Buch N, zeigt Kämpfe zwischen Meriones (11) und Akamas, bei Homer Adamas, aber abweichend von V. 567 ff.; Idomeneus (12) und Othryoneus (ganz ungenau nach V. 363 ff.), Asios hinsinkend (V. 384), Aineias auf Aphareus eindringend (V. 541).

Buch Ξ: Aias der Lokrer (14) holt zum Streiche gegen Archelochos aus. Bei Homer V. 463 fällt dieser durch die Lanze des Telamoniers in dem Kampfe um die Leiche des von dem Lokrer getöteten Satnios, dessen Figur auf dem Original vorhanden zu sein scheint. Daneben wird Aias von Poseidon (15), Hektor von Apollon (16) zum Kampfe angefeuert, eine Darstellung ohne bestimmten Moment.

Aus O ist rechts die wichtigste Scene des Kampfes bei den Schiffen dargestellt; Hektor (21) mit der Brandfackel anstürmend, neben ihm ein Troer, der Steine aufzuheben scheint; Kaletor (23) liegt von Aias getötet (V. 419), welcher letztere (22) den grofsen Schild vorhält und mit der Lanze nach unten stöfst; unter den Schild geduckt kniet Teukros der Bogenschütz (V. 437). Links auf einer Erhöhung steht Aineias (17) mit dem Schilde (nicht Bogen!) und Helenos (19) mit dem Bogen; Klitos (20) ist auf die Erde gesunken (V. 445); Paris (18) erhebt eine Fackel. (Stimmt nicht recht; Helenos erscheint nur N 583; Aineias V. 445 und Paris V. 341 in andrer Situation.) Zu Π steht Patroklos (25) gerüstet da, ein Diener hat ihm eben den Schild an den Arm gehängt. Dann sitzt Achilleus (26), das Haupt aufstützend, auf einem Lehnstuhle; vor ihm zwei Gestalten (auf dem Originale weder Helme noch kurze Kleider), Phoinix und wahrscheinlich (denn Diomedes ist verwundet, also Irrtum des Verfertigers) Diomede, seine Lieblingssklavin (vgl. I 663 ff.), »welche mit dem daheimgebliebenen Phoinix den einsamen Achilleus beruhigte; dessen Stimmung mag derjenigen entsprechen, in welcher ihn Antilochos mit der Nachricht vom Tode des Patroklos trifft, Σ 3. Davon steht allerdings in der Ilias nichts; es ist eine aus den dort gegebenen Motiven herausgebildete Situation, wie die spätere Poesie und bildende Kunst zu verfahren liebte«. Die folgende Kampfscene bezieht man auf Patroklos (27) und

Hektor (28) nach V. 731 oder Sarpedon nach V. 462 ff. — In P sehen wir links Hektor (29) zu Wagen heranstürmen gegen Aias (30) nach V. 130 ff.; der dazwischen liegende Leichnam beruht nur auf Vermutung. Weiter rechts wird Patroklos' Leiche (?) von etwa Menelaos (31) aufgehoben, freilich so nicht bei Homer; aber daneben wird die Leiche von Menelaos und Meriones (nach V. 717 ff.), nur nicht auf die Schultern, sondern auf den Wagen gehoben, dessen Pferde zwei Männer halten (Automedon und Alkimedon nach V. 429. 466). — In Σ liegt die Leiche (33) auf dem Bette, auf dessen Fufsende Achilleus trauernd sitzt, V. 235. Hinter dem Lager eine klagende Frau mit ausgebreiteten Händen, wie oft so, hinter Achill ein Mann, etwa Antilochos oder Automedon. Ebenso steht die Benennung der abgewendeten Frau offen. Daneben schreitet Thetis (34), mit dem Schleier sich verhüllend, auf Hephaistos zu, der mit drei nackten Gesellen schmiedet, die hier nach römischer Art als Kyklopen gefafst werden müssen, wie bei Horat. Od. I, 4, 7; Verg. Aen. 8, 452. Die Gruppe der drei Schmiede findet sich mehrfach, namentlich im Giebelfelde des capitolinischen Tempels (abgeb. Art. »Jupiter«); die Ilias weifs davon nichts. — Unter T sieht man Achill (37) sich rüsten, indem er sich die Beinschiene anlegt und den Fufs dabei auf einen hohen Stein stützt; ein sehr häufiges künstlerisches Motiv. Zu seinen Füfsen liegt der Panzer, vor ihm steht Thetis (36) mit einer Nereide, hinter ihm hält eine andre Nereide den Schild und nach der Inschrift Phoinix (38) den Helm. Dem Künstler pafste diese Umgebung sehr gut, obgleich der Dichter sie nicht kennt. Gerüstet besteigt Achill (39) dann den Wagen, welchen Automedon lenken soll. »Vor den Rossen steht eine plumpe [im Original], langbekleidete Gestalt und hält sie am Gebifs: der ganzen Haltung nach möchte man sie für Thetis halten, welche an den zum Kampf ausziehenden Sohn noch ein Abschiedswort richtet. In der Ilias ist zwar davon wiederum nichts zu finden; allein es wäre eine geschickte Wendung, an die Stelle des Pferdes, welches Homer das prophetische Wort aussprechen läfst, die Mutter zu setzen.« — Sehr unsicher sind die Bilder aus Y: Poseidon (41) läuft mit ausgestreckter Rechten auf einen forteilenden Mann zu, sicher Aineias, den der Gott hier sichtlich zur Flucht antreibt, während er ihn V. 320 dem Achill durch die Luft entführt. Weiter dringt Achill (42) mit gezücktem Schwerte auf einen Troer (43) ein, vielleicht Polydoros nach V. 407; dann wäre der nächste Fliehende (45) Hektor selbst, den V. 445 freilich Apollon rettet. Doch kann letztere Begegnung auch in der folgenden Gruppe (44 und 46) enthalten sein. Die letzte Gruppe (47) ist in der Zeichnung völlig nur nach Vermutung wiedergegeben. — In Φ bezeichnet die Unterschrift Skamandros nur das Lokal des Kampfes, während die Figur nach dem Originale jetzt als der gerüstete Achill (über dem Haupte flattert der hohe Helmbusch) erkannt wird; vor ihm der wehrlose flehende Lykaon (48), den er niederhaut, als er eben dem Flusse entsteigt, V. 115. Im Gegenbilde wird Achill selbst (49) von Poseidon (50) aus den Fluten gerettet; im Gedichte ist noch Athene dabei, V. 285. Dann verfolgt der Held zwei in das Thor fliehende Troer (51), Φρύγες, V. 540. — In X sehen wir Hektor gerüstet (52) in fester Haltung an der Mauer den Gegner erwarten, V. 96, der eben seiner ansichtig wird (53). Dann reifst Achill (55) dem auf die Kniee gesunkenen Hektor (54) den Helm vom Haupte, als Anfang der Plünderung, V. 368. Mit wehendem Mantel auf dem Wagen stehend (57) schleift er darauf die nackte Leiche (56). — Die Darstellungen aus Ψ bedürfen selbst der Erläuterung durch die Inschrift (καῦσις Πατρόκλου) nicht; Achill weiht dem auf dem Scheiterhaufen liegenden Toten (58) entweder eine Spende oder eine abgeschnittene Locke, V. 218. 141; hinter ihm ein Gefährte mit Gerät zum Totenopfer; anderseits etwa Agamemnon und Nestor (oder Phoinix) als Vertreter des Heeres. Rechts dann die Andeutung der Leichenspiele (ἐπιτάφιος ἀγών) durch zwei jagende Gespanne. — Aus dem letzten Buche Ω die Lösung Hektors (λύτρα Ἕκτορος) nach Reminiscenzen älterer Werke. Achill (63) sitzt in dem durch tuchbehangene Säulen angedeuteten Zelte auf einem Sessel; vor ihm Priamos (62) nach Art der Hilfeflehenden auf der Erde sitzend; hinter ihm Hermes (61) seine Rede unterstützend; neben Achill Phoinix. Vor dem Zelte der mit Maultieren bespannte Wagen, von dem zwei Männer (64) die Lösegeschenke abladen. Weiter links tragen drei Männer die Leiche Hektors (65); der eine küfst ihr den Mund. Diese Komposition nach anderen, die unten zu besprechen sind. Die Abweichungen von der Ilias: das Beisein des Hermes (gegen V. 462), die Haltung des Priamos (gegen V. 477) sind durch künstlerische Rücksichten und Freiheiten motiviert.

In dem oberen der beiden Streifen unter dem Mittelbilde finden wir Darstellungen aus der Aithiopis des Arktinos: links zunächst (68) Achill, der die sterbend von dem gestürzten Pferde sinkende Penthesileia in seinen Armen auffängt. Der Rest des Namens [Ποδάρ]κης der Inschrift zeigt, dafs vorher die Tötung des Podarkes durch die Amazone dargestellt war (Quint. Smyrn. I, 233 ff.). — Achill tötet den Thersites (69) am Altare oder am Grabmale der Penthesileia (weil dieser ihn wegen seiner Liebe zu der Amazone verhöhnt hatte; vgl. oben S. 64). — Achill (70) zückt die Lanze auf den vor ihm schon zu Boden gesunkenen Memnon (71), der den rechten Arm wie zur Abwehr erhebt; hinter ihm liegt der von ihm getötete Antilochos (72), der Liebling Achills. — Folgt Achill (73), hingesunken am skäischen Thore (vgl. X 359), über

den Aias (74) schirmend seinen Schild breitet; dahinter Odysseus (75) kämpfend. — »Aias (76), den Schild am linken Arm [fehlt in der Zeichnung], trägt mühsam den schlaff herabhängenden Leichnam [lies σῶμα, nicht πτῶμα] Achills fort, der auf seinem Rücken ruht.« Weiterhin die Muse (78), auf dem Originale höchst wahrscheinlich linkshin gewandt, um den auf seinem Schilde liegenden Toten (77) die Klage erhebend (nach Proklos Auszuge). — Thetis (79) bringt eine Totenspende am Achilleion; gegenüber eine verstümmelte Gestalt (Achills Schatten?). — In Wahnsinn brütend sitzt Aias (80) auf einem Steine; neben ihm der Kopf eines getöteten Widders, im Originale nicht sichtbar. — In der unteren Reihe Scenen aus der kleinen Ilias des Lesches: links ist Paris (81), tödlich getroffen von Philoktetes, hingesunken. — Die folgende Gruppe zweier Männer, die sich über einem Altar die Hand reichen, bezieht man jetzt vermutungsweise auf einen Vertrag zwischen Priamos und dem zur Hilfe ankommenden Eurypylos, Telephos' Sohn. — Daneben erhebt Neoptolemos (83) die Lanze gegen diesen zu Boden gesunkenen Helden. Weiterhin der Palladienraub: Diomedes (85) nackt, aber behelmt, mit bloſsem Schwerte, trägt das Kleinod (Inschr. Παλάς), hinter ihm kommt Odysseus (84) gebückt aus der Öffnung eines Kanales; vgl. Art. »Palladion«. Folgt das hölzerne Pferd (δούρηος ἵππος) (86), welches von einer langen Reihe Troer und Troerinnen in die Stadt gezogen wird (Τρωάδες καὶ Φρύγες ἀνάγουσι τὸν ἵππον); dabei Tanz und ausgelassene Freude, deren Ausdruck indes meist auf Rechnung des Zeichners kommt. Dem Zuge voran geht Priamos (88) im langen Gewande, mit der phrygischen Mütze; er deutet mit ausgestreckten Armen vorwärts. Dann folgt der Verräter Sinon (89), anscheinend nackt, welchem die auf den Rücken gebundenen Hände von einem Troer gelöst werden. Vor dem Eingange des skäischen Thores (Σκαιὰ πύλη) steht in leidenschaftlicher Erregung die verschmähte Seherin Kassandra (90), welche ein Troer zu beruhigen und fortzubringen sucht.

Das Mittelbild der Tafel, welches Scenen aus der Zerstörung Ilions enthält, ist nach Stesichoros dem Lyriker von Himera gearbeitet, weil dieser die Sage von Aineias Flucht nach Italien unter dem Einflusse sicilischer und italischer Lokaltraditionen, z. B. vom Trompeter Misenos, zuerst ausführlich dargestellt und mit Homer gewetteifert hatte (Dio Chrys. II, 33: μιμητὴς Ὁμήρου γενέσθαι δοκεῖ καὶ τὴν ἅλωσιν οὐκ ἀναξίως ἐποίησε τῆς Τροίας; vgl. Niebuhr R. G. I³ S. 201; Mommsen R. G. I⁴ S. 471). Das Bild zeichnet sich vor den kleineren Streifen durch eine symmetrische Anordnung aus, welche schon durch die stark hervortretende Architektur augenfällig gemacht, dabei aber auch von den Gedanken der Darstellung getragen wird. Wir geben hier die einzelnen Gruppen nur kurz an, über deren mehrere in Art. »Iliupersis« genauer zu handeln ist.

In dem oberen Teile der wohlummauerten Stadt, der Burg (Ἴλιος ἄκρη), sind zu beiden Seiten des von Säulenhallen umschlossenen Bezirkes Wohnhäuser angegeben. Jederseits deutet ein kämpfendes Paar den bereits begonnenen Straſsenkampf an; rechts ist der Troer (mit der phrygischen Mütze, unbewaffnet) vor dem griechischen Gegner schon zu Boden gesunken, links flieht er vor ihm. Innerhalb des Temenos steht das hölzerne Pferd (91), von welchem ein Grieche eben die Leiter fortnimmt (die Figur des Aussteigenden beruht auf falscher Ergänzung). Daneben am Altare (95) wird ein gestürzter Troer beim Schopfe gefaſst und erwartet den Todesstoſs; ein andrer Grieche bedroht mit der Lanze den hingesunkenen Gegner; ein dritter packt den auf die Kniee Gefallenen bei den Haaren. Dahinter scheint wiederum ein Troer gegen den zweiten siegreichen Griechen hervorzustürmen, und hart am Tempel steht ein Bogenschütz, dessen Waffe jedoch nach dem Originale mit einem Schilde zu vertauschen ist. Vor dem Tempel der Athene (92) wird die auf den Stufen knieende Kassandra von Aias dem Lokrer (94) an den Haaren fortgerissen. — In der unteren Stadt nimmt der Palast des Priamos die Mitte ein. Der bärtige, mit phrygischer Mütze bekleidete König sitzt auf dem Hausaltare und wehrt den herandringenden Neoptolemos (97) mit ruhiger Handbewegung ab; dieser aber packt ihn am Haupt und setzt den Fuſs auf seinen Schenkel, um ihn mit dem Schwerte sicher zu durchbohren. Vergebens klammert sich Hekabe (übrigens nach dem Originale vollständig bekleidet) an den Gemahl, während sie ein Krieger fortreiſst. Eine ihrer Töchter liegt tot am Boden. Rechts vom Palaste findet am Aphroditetempel (99) Menelaos die Helena wieder; links an einem andern Heiligtume wird ein Weib getötet, dessen Name uns nicht überliefert ist. Unterhalb der Menelaosscene führen Demophon und Akamas ihre Groſsmutter Aithra in die Freiheit; daneben liegen gemordete Troerinnen; die Figur links ist unsicher. Gegenüber links empfängt der gerüstete Aineias (101) von einem phrygischen Diener ein Kästchen mit den Schutzheiligtümern, die *sacra arcana*, Verg. Aen. II, 293. 717. (Bei Vergil will Panthus sie ihm geben, V. 318 ff. Dies die Auffassung der Römer von den Penaten anstatt des Palladion; vgl. Liv. 5, 40, 7, wo diese *sacra* zur Sicherung bei einem Überfalle in Thonfässer verpackt vergraben werden sollen.) Unter dem Thorbogen selbst sehen wir nun auch die Gruppe des den Vater Anchises (der hier das Kästchen hält) tragenden Aineias (102) mit Askanios, dahinter Kreusa, voran geht Hermes als Geleiter. Über die Gruppierung s. oben S. 31.

»Vor der Stadt liegt links das Grabmal Hektors (Ἕκτορος τάφος), ein auf einem mehrstufigen Unterbau von einer Mauer umschlossener viereckiger Raum (103), aus welchem ein Schild mit dem Zeichen eines Löwen [deutlich am Original] hervorragt, wie man ihn wohl auf Grabmälern aufstellte [z. B. in Chaironeia]. Auf den Stufen sind Gruppen gefangener Troerinnen, welche zwei auf einander folgende Scenen zur Darstellung bringen. Auf der Schmalseite des Monuments ist der Herold Talthybios (104) neben Troerinnen dargestellt (Ταλθύβιος καὶ Τρῳάδες). Er steht da in kurzer Gewandung und bedeckten Hauptes, die Rechte in die Seite gestemmt, und beugt sich über Andromache, welche in Stellung einer Trauernden ihren Knaben Astyanax auf dem Schofse hält, als ihr Talthybios den Beschlufs der Achaier, den Knaben zu töten, überbringt (Schol. Eur. Androm. 10). Ihr gegenüber sitzt Helenos in phrygischer Tracht, sorgenvoll vor sich hinblickend; zwischen beiden Kassandra, in ihr Gewand gehüllt, das Gesicht mit den Händen bedeckend. An der Langseite des Grabmals steht oben Odysseus (106) in lebhaftem Gespräch mit Helenos, der mit dem Rücken gegen die Mauer des Grabmals gelehnt vor Odysseus auf den Stufen sitzt. Helenos, der von Odysseus gefangen oder aus eigenem Entschlufs ins Lager der Achaier gekommen war, hatte jenem durch seine Enthüllungen Veranlassung zu den Unternehmungen gegeben, welche die Einnahme Trojas herbeiführten, und mufste nun Zeuge sein, wie sie das Verderben der Seinigen zur Folge hatten. Hier gilt es der Auslieferung der Polyxena, welche Odysseus zum Opfer für Achilleus verlangt. Hinter Helenos sitzt Andromache (105), trauernd den Kopf aufstützend, ohne Astyanax, der also wohl schon getötet ist. Darauf folgt Hekabe, welche die sehr jugendliche Polyxena mit der Rechten gefafst hält, wie um sie fortzuführen, indem sie weinend die Hand gegen die Augen drückt, während die Tochter liebkosend die Hand emporzustrecken scheint, zum letzten Abschiede, wie bei Eurip. Hec. 409 ff. — Dem Grabmale Hektors gegenüber steht das des Achill (Ἀχιλλέως σῆμα), ein hoher viereckiger Pfeiler mit einer dachartigen Bekrönung auf einem niedrigen Unterbau. Auf den Stufen kniet Polyxena mit entblöfstem Oberleib, das Gewand um die Hüften geschürzt, die Hände auf den Rücken gebunden. Neoptolemos (107), in voller Rüstung und mit fliegender Chlamys, biegt mit der Linken ihren Kopf zurück, um ihr das gezückte Schwert an der tödlichen Stelle oben in die Brust zu stofsen (das eigentliche *iugulare,* Ovid. Met. 13, 458; Senec. Agam. 1030; vgl. den Gallier und sein Weib Art. »Pergamon«). Hinter ihm steht ein Jüngling, der in den Händen Kanne und Schale zum Opfergebrauch hält. Auf der andern Seite des Grabmals sitzt Odysseus auf einem Steine und stützt, in sorgliches Nachdenken versunken, den Kopf auf die Rechte; neben ihm steht in einen langen Ärmelchiton gekleidet Kalchas. Der Seher, welcher beim Beginn des Krieges den endlichen Fall Trojas vorher verkündigte, und der Held, der durch seine Entwürfe und Unternehmungen den Untergang Ilions herbeiführte, sind als Zeugen bei dem Opfer, welches das Verderben der Priamiden besiegelt, in bedeutsamer Weise zugegen. — Zu unterst ist links die Flotte (108) der Achaier in einem Halbkreis aufs Land gezogen (ναύσταθμον Ἀχαιῶν). Gegenüber ist das Vorgebirge Sigeion durch ein hohes, mit einem Giebel bekröntes Grabmal (109) bezeichnet, welches an lykische Grabmonumente erinnert und wiederum für das des Achilleus gelten mufs. Daneben zieht Aineias mit den Seinigen fort (ἀπόπλους Αἰνήου). Das Schiff, in dem zwei Reihen Ruderer sichtbar sind, liegt mit aufgezogenem Segel am Lande; auf der Schiffstreppe steht Aineias (110) (Αἰνήας σὺν τοῖς ἰδίοις ἀπαίρων εἰς τὴν Ἑσπερίαν), an der Rechten Askanios haltend und mit der Linken Anchises unterstützend, der soeben den Bord des Schiffes betritt und die Heiligtümer einem Schiffer übergibt (Ἀγχίσης καὶ τὰ ἱερά). Vom Lande her kommt noch Misenos (111) hinzu, in kurzem Chiton; in der Linken trägt er die lange Trompete, die Rechte legt er trauernd an die Stirn.« (Jahn.) — Die hervorragende Stellung, welche die Rettung des Aineias auf dem Mittelbilde einnimmt, weist deutlich darauf hin, dafs der Verfertiger eine Verherrlichung Roms und seines Ursprungs aus dem troischen Königsgeschlechte im Sinne hatte. Über die einzelnen Scenen des Mittelbildes vgl. Art. »Iliupersis«.

Wir werden jetzt die Gesänge der Ilias der Reihe nach in bezug auf einzelne Bildwerke durchmustern, indem wir nochmals vorab mit Brunn betonen, dafs im ganzen nur sehr wenige Scenen durch häufige Wiederholung zu künstlerischer Durchbildung gelangt sind und dafs auch unter diesen wiederum ein Teil sich weniger auf die Verse des Epikers, als auf die später daraus geformten Dramen und zwar vorzugsweise des Aischylos (Myomidonen, Nereiden, Phryger oder Hektors Lösung) stützt.

Buch I. Der Streit Achills mit Agamemnon kommt sicher nur auf zwei pompejanischen Wandgemälden vor (Helbig N. 1306. 1307), das eine abgeb. Overbeck 16, 1. Achill will eben gegen den sitzenden Agamemnon das Schwert ziehen, Athene legt ihm besänftigend die Hand auf die Schulter. Die Komposition ist ausdrucksvoll und bewegt. Ein Relieffragment aus Capri (abgeb. Inghirami Galeria omerica I, 25) zeigt mit etwas verändertem Motiv, wie er das Schwert in die Scheide zurückstöfst (V. 220: ἂψ δ' ἐς κουλεὸν ὦσε μέγα ξίφος) und dabei (offenbar zur nebenstehenden Athene) aufblickt.

Das Sühnopfer der Griechen und das Gebet des Chryses (V. 430 ff.) soll die Darstellung

einer noch nicht publizierten unteritalischen, sehr figurenreichen Vase bilden; s. Heydemann, Arch. Ztg. 1872 S. 42; Luckenbach in Jahns Jahrbb. Suppl. XI, 522 ff.

Die Wegführung der Briseis von Achill wird auf eigentümlich geistreiche Weise dargestellt auf einem schönen Vasengemälde des Hieron (hier nach Mon. Inst. VI, 19 Abb. 776), welches Brunn, Annal. 1858 p. 352 ff. erläutert hat. Bei näherer Betrachtung finden sich bemerkenswerte Unterschiede von der Homerischen Darstellung, die jedoch gerade von dem feinen Gefühle des Künstlers zeugen. Während dort Agamemnon seinen Herolden Talthybios und Eurybates den Befehl zur Wegführung gibt, erscheint hier im Gemälde, wo das Wort keinen Klang hat, der Oberkönig selbst mit dem Kriegsharnisch angethan, mit Speer und Schwert bewaffnet, und führt die Jungfrau, welche züchtig bekleidet und verschleiert augenscheinlich nur mit Widerwillen ihm folgt und die anmutige Handbewegung zur sorgfältigeren Verhüllung macht, an der Hand (χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ) hinweg. Talthybios aber, der als einzelner Herold hier genügte, geht nur hinterher, gewissermaſsen als Adjutant des Oberkönigs. Er ist ganz wie Hermes mit der Chlamys und Reitstiefeln angethan und führt auch des Gottes Heroldstab; daneben aber trägt er den Helm und ein Schwert, weil die Scene im Kriegslager spielt. Wenn ferner bei Homer (Α 327: τὼ δ' ἀέκοντε βάτην) die Herolde ungern des Königs Auftrag an Achill erfüllen und in dessen Zelte nicht zu reden wagen (ein wundervoller Zug, um Achills Groll und gefürchtetes Ansehen in der Wirkung zu malen), so hat der Künstler auch sehr schön des Talthybios' Scheu und Beklemmung angedeutet, indem er ihn erstaunt die rechte Hand erheben läſst, im Schrecken über seines Königs Beginnen, von dessen verhängnisvollen Folgen er eine Ahnung zu haben scheint. Der Klappstuhl,



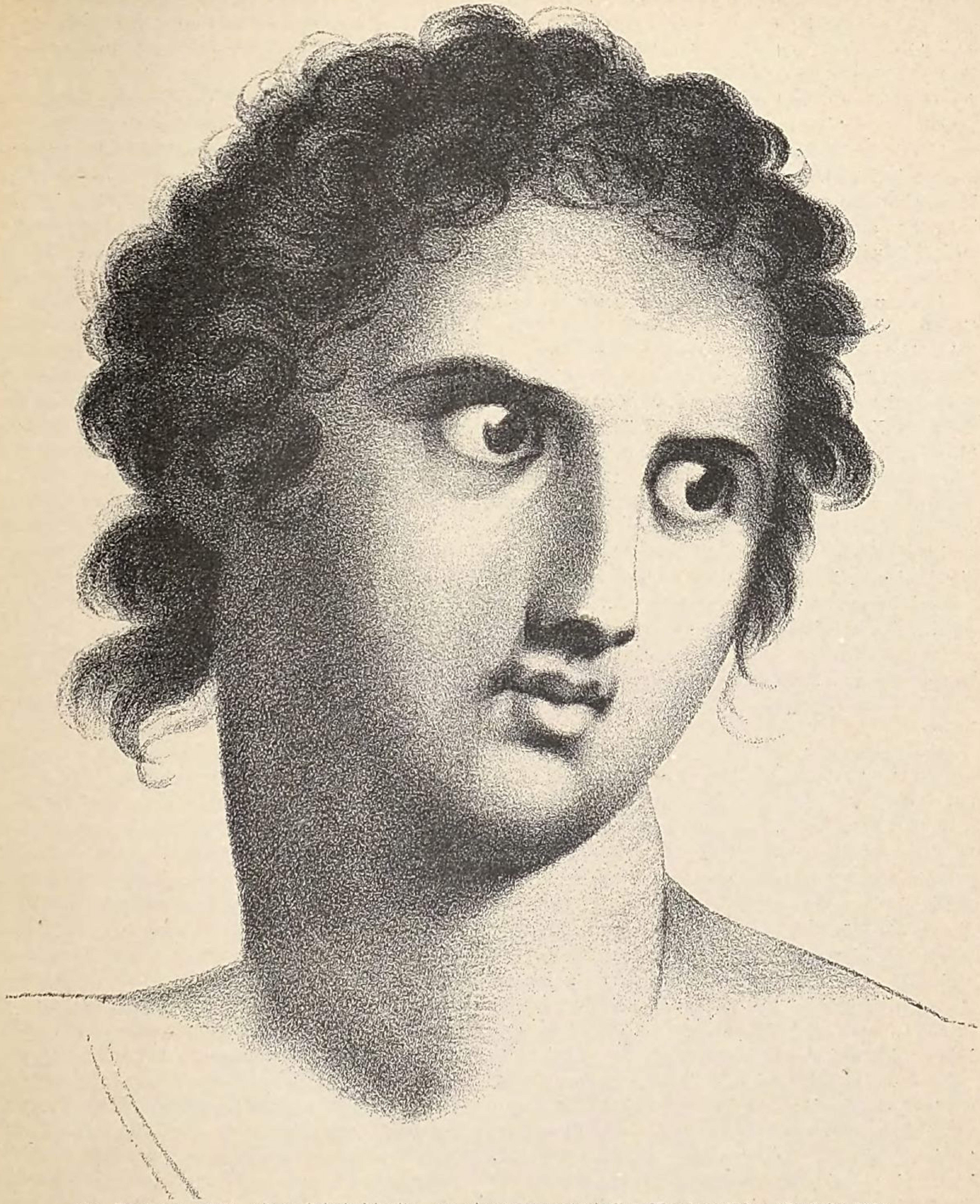
776 Wegführung der Briseis und Achills Groll.

welcher vor Agamemnon ziemlich unter dem Henkel der Vase steht, gehört nach Brunn zu der Rückseite in das Zelt des Achill und soll dem Phoinix als Sitz bestimmt sein. Aber sollte er nicht vielmehr des Königs Zelt andeuten, in welches dieser die entführte Geliebte Achills zu bergen und als Ersatz zu hegen im Begriff ist (vgl. A 112—116. 185 ff.)? Wenn aber schliefslich der Maler noch den Diomedes mit Schwert und Lanzenpaar ganz aus freier Wahl dem Oberkönige zugesellt und die Scene hinter ihm durch einen das freie Feld andeutenden Baum abschliefst, so hat er dabei im Auge, dafs gerade dieser Held am treuesten zu Agamemnon steht (vgl. z. B. I 31—50), und dafs zugleich seine Handbewegung und das Zurückblicken nach Achills Zelte tiefen Schmerz über des letzteren Unbotmäfsigkeit verraten. (Über die Rückseite der Vase [in der Abbildung der untere Bildstreifen] s. unten zu Buch IX S. 726.) Zu der Vorstellung dieser Schale stimmt im ganzen eine zweite bei Overbeck 16, 3 und ein Bronzerelief, abgeb. Mon. Inst. VI, 48. Ferner ein pompejanisches Wandgemälde (Helbig N. 1309) vorzüglichster Technik mit Häufung der sentimentalen Motive: Achill vor dem Zelte sitzend gebietet mit ausgestreckter Rechten die Entlassung des Mädchens, welches weinend seinen Schmerz ausdrückt, während es von Patroklos am Arme ergriffen wird. Links von Achill die verlegen dastehenden Herolde, im Hintergrunde fünf gerüstete Krieger als Leibwache. Da das ganze Gemälde von 17 Quadratfufs in einer verkleinerten Abbildung (wie sie Mus. Borb. II, 58; Gal. om. I, 32 geben) zu viel verlieren würde, so haben wir vorgezogen, allein den Kopf des Achill nach der Kreidezeichnung bei Ternite III, 8 in halber Gröfse (Abb. 777) wiederzugeben. Diesen Kopf bewunderte Goethe als »so jugendlich edel und wahrhaft halbgöttlich, wie kein andres Denkmal den Helden der Ilias vorstelle«. Welcker sagt im Text zu den Terniteschen Prachtkopien (Alte Denkm. IV, 129 ff.), dafs dieses Gesicht zu denen zu gehören scheine, welche selbst in Farben weder eine erschöpfende, noch eine vollständig treue Nachbildung gestatten. »Weit entfernt von Tadel ist es daher, wenn ich meine, dafs der Achilles im Gemälde, bei aller Ähnlichkeit der Zeichnung im ganzen, doch durch leise, vielleicht nicht zu erfassende Züge einen einigermafsen verschiedenen Charakter hat, und ein wenig kriegerischer, unmutiger, trotziger erscheint, wozu die etwas gebräunte Farbe und das etwas rundere Gesicht, was in den Farben liegt, beitragen mögen.« — Das Relief des Diadumenos bei Overbeck Taf. 16, 12, welches man auf die Bitte der Thetis bei Zeus hat beziehen wollen, ist ganz anders gedeutet (Brunn, Troische Misc. II, 223). Überhaupt bemerken wir, dafs aus der Reihe der in der Galeria omerica von Inghirami aufgeführten Kunstwerke sehr viele, unter denen bei Overbeck nicht ganz wenige, z. B. auf Taf. 16 allein die Bilder 2. 4. 11. 12. 13. 17. 18, als unrichtig erklärt oder als gefälscht auszuscheiden sind, hier also stillschweigend übergangen werden.

Für **Buch II** fehlen bildliche Darstellungen. Doch mag erwähnt werden, dafs zwei Marmorköpfe in Berlin (N. 186. 190) von ungemein charakteristischer Bildung (Arch. Ztg. 1855 Taf. 76) von Friederichs auf **Thersites'** häfsliche Gestalt bezogen sind: der Schädel läuft nach hinten spitz zu, der Mund, in dem alle Zähne sichtbar sind, ist zum Schreien geöffnet, das Gesicht ist verzerrt, der Blick albern (ἀχρεῖον ἰδών). Die Vermutung findet Bestätigung durch einen vollständig übereinstimmenden Kopf im Vatican (Arch. Ztg. 1866 Taf. 208, 1. 2), an welchem jedoch die Reste einer grofsen Hand, welche das Haar gepackt halten, eher auf die Scene der Tötung des Lästerers durch Achill (dem er ein Liebesverhältnis zu Penthesilea vorwarf), als auf die Züchtigung durch Odysseus hinweisen. (Vgl. indes ebdas. 1870 S. 57.)

Aus **Buch III** hat man auf dem Bruchstück eines Marmorreliefs (im Münchener Antiquarium N. 345) mit drei Köpfen von Greisen Priamos und die troischen Alten erkennen wollen, welche Helenas Schönheit bewundern, V. 154; vgl. Thiersch, Jahrb. Bayer. Akad. 1829 S. 60 ff.

Vom Zweikampfe des Paris und Menelaos läfst sich eine Darstellung auf einer etruskischen Aschenurne (Brunn I, 56, 1) nachweisen, wobei zugleich die Andeutung des Vertragsbruches durch Pandaros eingemischt ist (Schlie S. 114 ff.); auf einer Vase des Duris (Fröhner, Choix de vases Taf. 4) ist die Abweichung von Homer ziemlich erheblich (s. Luckenbach S. 518), mag aber für Künstlerfreiheit gelten. Dagegen sind die nun massenhaft folgenden Kampfscenen der Ilias von vornherein auf Kunstdenkmälern nirgends zu suchen und scheinbar auf den einen oder andern Fall passende Darstellungen eher als zufällige Phantasiespiele des Künstlers zu betrachten. Kaum die wirklich entscheidenden Zweikämpfe der ersten Helden, welche durch Namensbeischriften als solche bezeichnet sind, werden mit entsprechender Charakterisierung der Personen und der Situation behandelt. Sehr lehrreich ist hierüber die allgemeine Bemerkung Brunns, Troische Misc. III, 181: »Wie ein kindliches Gemüt, welches sich in der Fülle der Einzelnheiten eines Epos noch nicht zurecht zu finden weifs, sich an gewissen allgemeinen Vorstellungen genügen läfst, so wird sich auch die Kunst in ihrer Kindheit die Dinge in ähnlicher Weise zurecht legen. Sie bildet sich gewisse allgemeine Schemata des Aufmarsches, des Zweikampfes, des Kampfes um eine Leiche, und sucht ihnen eine tiefere Bedeutung durch Hinzufügung von Namen beizulegen. So stehen auf einer sehr alten Vase (Arch. Ztg. 1864 Taf. 184) Achilleus, Patroklos, Protesilaos, Palamedes dem Hektor und



777 Kopf des Achill, wie er Briseis hingibt, von einem pompejanischen Wandgemälde. (Zu Seite 722.)

Memnon gegenüber, sämtlich zu Pferde, aber ohne jede persönliche Charakteristik oder auch nur Bewaffnung; Griechen gegen Troer, und es würde thöricht sein, hier mehr als diesen einfachen Gegensatz sehen zu wollen, unter dem sich eine kindliche Anschauung den troischen Krieg in seiner Gesamtheit vorstellte. So finden wir bei zwei Kämpfenden zwischen zwei Knappen einmal nur den Namen des Aineias (Annal 1866 tav. Q), ein andermal den des Achilleus und des Memnon (Mon. Inst. II, 38, 2). Dann kämpfen wieder Hektor und Sarpedon gegen Achilleus und Phoinix, die beiden Aias gegen Aineias

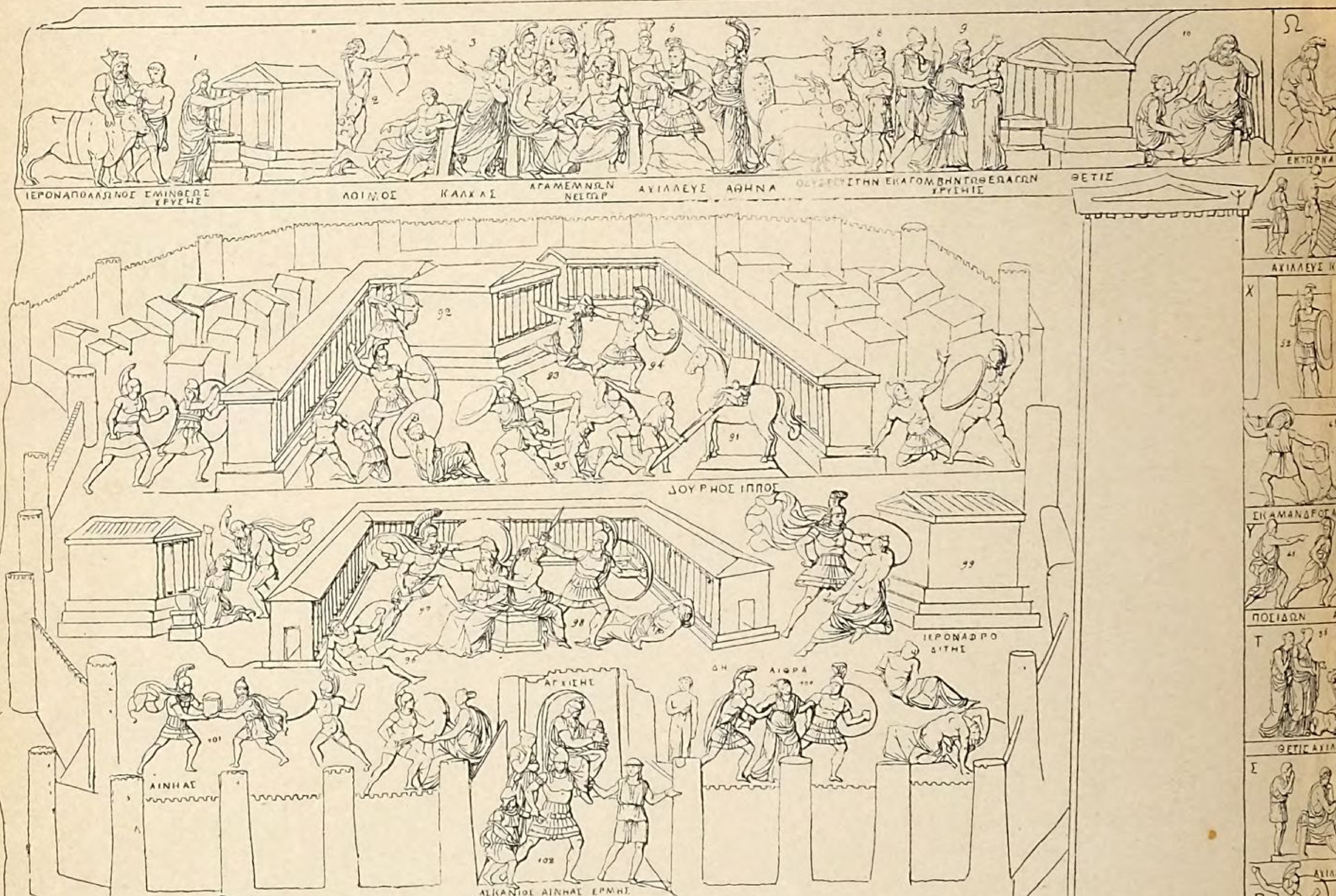
und Hippokles, während nebenbei noch die vereinzelte Figur des Dolon erscheint (Annal. 1862 tav. B); oder Aias gegen Hektor und Aineias (Mon. Inst. II, 38, 1); sowie Hektor gegen Menelaos über der Leiche des Euphorbos [s. unten Abb. 784]. Aber es würde vergeblich sein, hier eine Übereinstimmung der Bildwerke mit den Worten Homers nachweisen zu wollen und noch thörichter, auf andre poetische Quellen als Homer zu schliefsen. Dafs auch noch später als in diesen altertümlichen Bildern erhebliche Ungeschicklichkeiten vorkommen, wird uns nicht Wunder nehmen.«

Aus Buch V besitzen wir, abgesehen von einer Gemme, auf welcher Aphrodite den verwundeten Sohn Aineias davonträgt (Gal. om. I, 71 = Overbeck 16, 5), das Aufsenbild einer rotfigurigen Trinkschale aus Kamiros: Diomedes unter dem Beistande Athenens im Kampfe gegen die dem schon verwundet hingestürzten Aineias zu Hilfe kommende Aphrodite. Das gutgemalte Bild ist beschädigt, trägt aber die Namensinschriften für sämtliche Personen (abgeb. Journal of Philology Vol. VII, London 1876, p. 215).

Etwas reicher ist Buch VI bedacht. Zwar sind die beiden auf Glaukos' und Diomedes' Waffentausch bezogenen Gemmen (Overbeck 16, 6. 7) wahrscheinlich nur winzige Nachbildungen gröfserer und älterer Kunstwerke, doch zeigen sie einen künstlerischen Typus in der Umarmung der beiden Helden, welcher den Gegenstand vortrefflich zur Anschauung bringt.

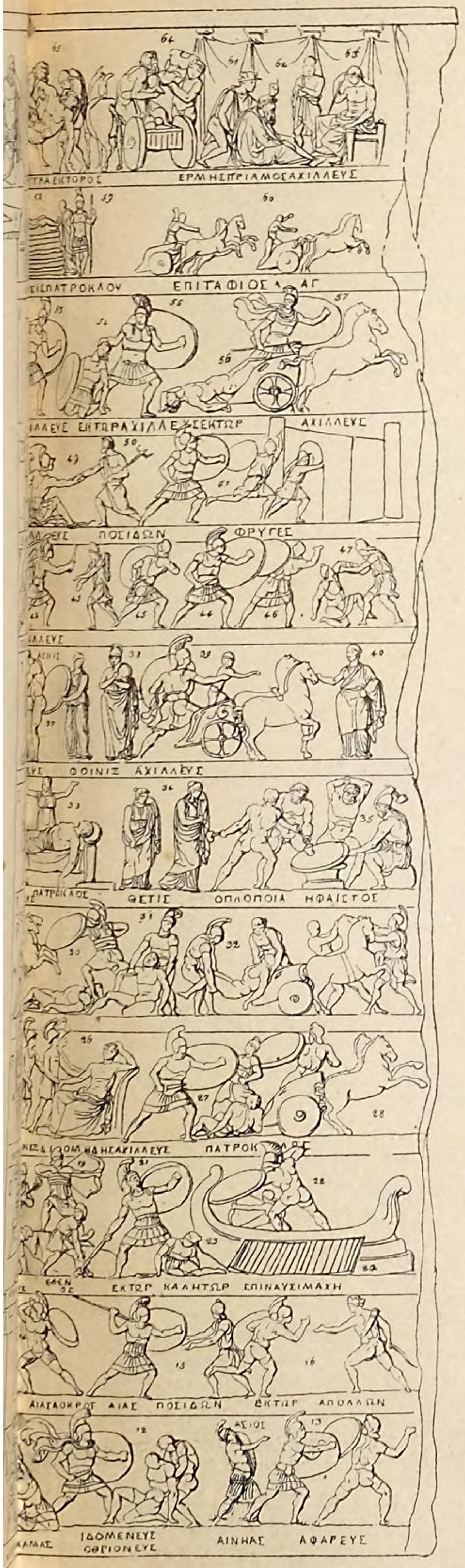
Der berühmte Abschied Hektors von Andromache ist in den uns gebliebenen Kunstresten fast nur durch die ilische Tafel und einige Gemmen (Overbeck 16, 8. 14. 15) vertreten; ein Gemälde wird flüchtig erwähnt bei Plut. Brut. 23; eine einzige Vase gibt die Homerische Scene ziemlich äufserlich wieder. Mit Recht bemerkt Brunn (Troische Misc. I, 75), dafs die älteren Künstler von den dichterisch rührenden Momenten hier wenig Nutzen zu ziehen vermochten und daher sich fern hielten. Sie stellten lieber ganz allgemein den Abschied Hektors von Eltern und Freunden vor, wobei ihnen der Typus gegeben war. Namentlich auf einem gröfseren Bilde (Annal. Inst. 1855 tav. 20) finden wir den Helden an der Spitze eines glänzenden Heeresgefolges gegenüber den Eltern nebst Kassandra und Polyxena, deren Gegenwart die tragische Katastrophe des ganzen Krieges unsrer Phantasie eindringlich vor Augen führt, während die Gattin fehlt. — Ein übrigens sehr schlichtes Bild (Overbeck XVI, 16), wo Hekabe dem ausziehenden Hektor den Abschiedstrunk bietet, hat nach Brunns feiner Deutung durch Veränderung eines Motivs einen tragischen Zug in die Scene gelegt. »Keineswegs aus blofser Laune oder etwa künstlerischer Abwechslung zu Liebe zeigt der Maler uns den betrübt sinnenden Priamos in der Vorderansicht im Rücken des Sohnes. Wie Timanthes beim Opfer der Iphigenie den Agamemnon mit verhülltem Haupte darstellte, so läfst der Künstler hier den Priamos seinen Blick von der prächtigen Erscheinung des Sohnes wegwenden; denn er hat vorahnend erkannt, dafs es ihr bestimmt ist, in den Staub zu sinken, und würde sie nicht länger zu betrachten vermögen, ohne in unmännliche Klagen auszubrechen.« — Auf einer schwarzfigurigen archaischen Amphora (Abb. 778, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. IV, 322) sehen wir inschriftlich den gerüsteten Hektor vor zwei Pferden stehen, auf deren vorderem der nach Sitte dieser Vasen viel zu knabenhaft gebildete Kebriones sitzt; hinter ihm ein Adler als günstiges Vorzeichen und als Füllsel: ebenso auf Hektors Schilde. Vor Hektor steht züchtig den Schleier des Peplos fassend Andromache. Entsprechend einer damit zusammenhängenden Scene der Ilias finden wir gleich hinter ihr Paris, als Bogenschützen gerüstet und mit Flügelschuhen gleich denen des Hermes (um seine Geschwindigkeit im Laufe anzudeuten?); ihm gegenüber steht Helena, die aber das Gesicht zurückgewendet hält nach einem eben herbeikommenden älteren Manne. Der letztere kann, da er nur eine Chlamys umgeschlagen hat und in seiner Eile keine Spur von Würde zeigt, nicht wohl Priamos genannt werden; er kehrt sich um nach zwei hinausjagenden Reitern, die hier nicht mit abgebildet sind. Wenn die Inschriften nicht da wären, so würde man das Bild schwerlich für ein mythisches nehmen, da jede Charakteristik fehlt.

Buch VII enthält die Herausforderung Hektors an die Achaier zum Zweikampfe und das Losen der neun Helden, wobei Nestor die Lose im Helme schüttelt und nach dem Wunschgebet des Volkes das Los des Aias herausspringt. Diese Scene hatte schon in den 70er Olympiaden der Bildhauer Onatas in einer grofsartigen Statuengruppe dargestellt, welche die Achaier nach Olympia weihten (Paus. V, 25, 5). »Es waren zehn Figuren, von denen die eine, Nestor, der die Lose schüttelt, auf abgesonderter Basis den andern gegenüberstand. Von diesen, die mit Harnischen und Speeren bewaffnet waren, nennt Pausanias nur drei: Agamemnon als den einzigen, welchem der Name beigeschrieben war, Idomeneus, auf dessen Schilde neben dem Hahn, welchen Pausanias auf die Abstammung des Helden von Helios bezieht, auch der Name des Künstlers in einem Distichon genannt war, und Odysseus, dessen Statue Nero nach Rom geschleppt hatte. Die übrigen sechs müssen nach Homer gewesen sein: Diomedes, die beiden Aias, Meriones, Eurypylos, Thoas« (Brunn, Künstlergesch. I, 92). Die Basis der Gruppe ist wiedergefunden; Arch. Ztg. 1879 S. 44. Der Zweikampf des Hektor und Aias selbst war nach Paus. V, 19, 1 an dem Kypseloskasten dargestellt. Zwischen beiden Helden erschien Eris, die Streitgöttin, mit scheufslichem

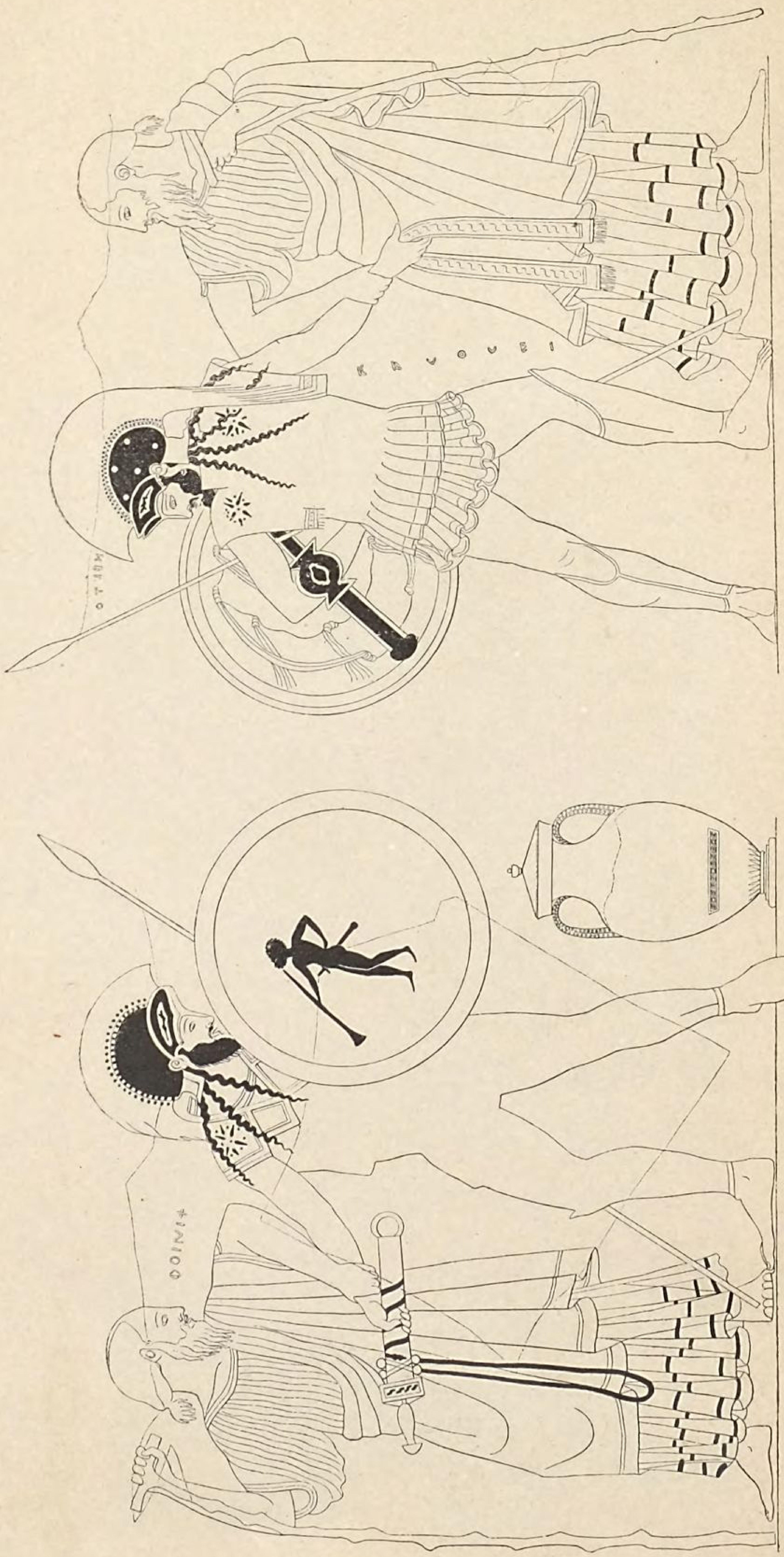


775 Die Tabula Iliaca im Capitolinischen Museum. (Zu Seite 716.)

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN



779 (Zu Seite 725.)



Aufhebung des Zweikampfes zwischen Aias und Hektor.

780 (Zu Seite 725.)

Ansehen (αἰσχίστη τὸ εἶδος ἐοικυῖα, etwa wie Charon auf etruskischen Bildwerken). — Von den auf Vasenbildern so häufigen Zweikämpfen läſst sich infolge der Beischriften nur ein einziges Bild der Duris (Fröhner, Musées de France pl. 11. 12) hierher beziehen, obwohl auch da die Anwesenheit der Athene und des Apollon neben den Kämpfenden als Schutzgottheiten wiederum die berechtigte Freiheit des Künstlers zeigt. Dagegen ist der Waffentausch des Aias und Hektor nach dem Zweikampfe vielleicht auf einer rotfigurigen attischen Amphora aus Vulci zu erkennen (Abb. 779 und 780 auf Taf. XIII, nach Mon. Inst. I, 35. 36), wie mehrerseits, zuletzt von Luckenbach in Jahns Jahrbb. Suppl. XI, 519 ff. gegen Welcker, Alte Denkm. III, 428 ff. behauptet wird. Zwei gerüstete Kämpfer werden von zwei durch ihre Stäbe als Herolde charakterisierten langbekleideten Greisen an der Hand gefaſst und auseinandergeführt. Hektor, dessen Name beigeschrieben ist, hält in der Hand einen Gürtel, sein Gegner ein Schwert mit dem Tragbande, ganz nach H 303: [Ἕκτωρ] δῶκε ξίφος ἀργυρόηλον σὺν κολεῷ τε φέρων καὶ ἐϋτμήτῳ τελαμῶνι· Αἴας δὲ ζωστῆρα δίδου φοίνικι φαεινόν. Da jedoch neben dem zweiten Herolde Φοίνιξ geschrieben steht, so schien der Gegner Hektors nur Achill sein zu können, und daher nahm man von andrer Seite an, daſs in den Kyprien ein solcher Zweikampf zwischen beiden stattgefunden habe, den man freilich, da dann auch der gleiche Waffentausch stattfinden müſste, nur eine geistlose Nachahmung des Epigonendichters nennen darf. Dem Bezuge auf Aias steht die Sorglosigkeit des Vasenmalers in der Benennung einer Nebenperson nicht gerade entgegen; ebensowenig der trompetenblasende Äthiopier auf dem Schilde, wodurch man Achill als Besieger des Memnon, allerdings proleptisch, gefeiert meinte, obwohl doch die Schildzeichen in vielen Fällen ganz bedeutungslos sind. Zu bemerken ist noch, daſs die beiden Figurenpaare auf die beiden Seiten des Gefäſses verteilt sind. Die Beschädigungen und Ergänzungen des höchst lebendig und ausdrucksvoll gemalten Bildes erhellen aus der Zeichnung. (Einen früheren Zweikampf Hektors mit Achill nimmt auch an Brunn, Troische Misc. III, 174.)

Buch VIII geht leer aus. Dagegen aus Buch IX wird uns, abgesehen von mehreren



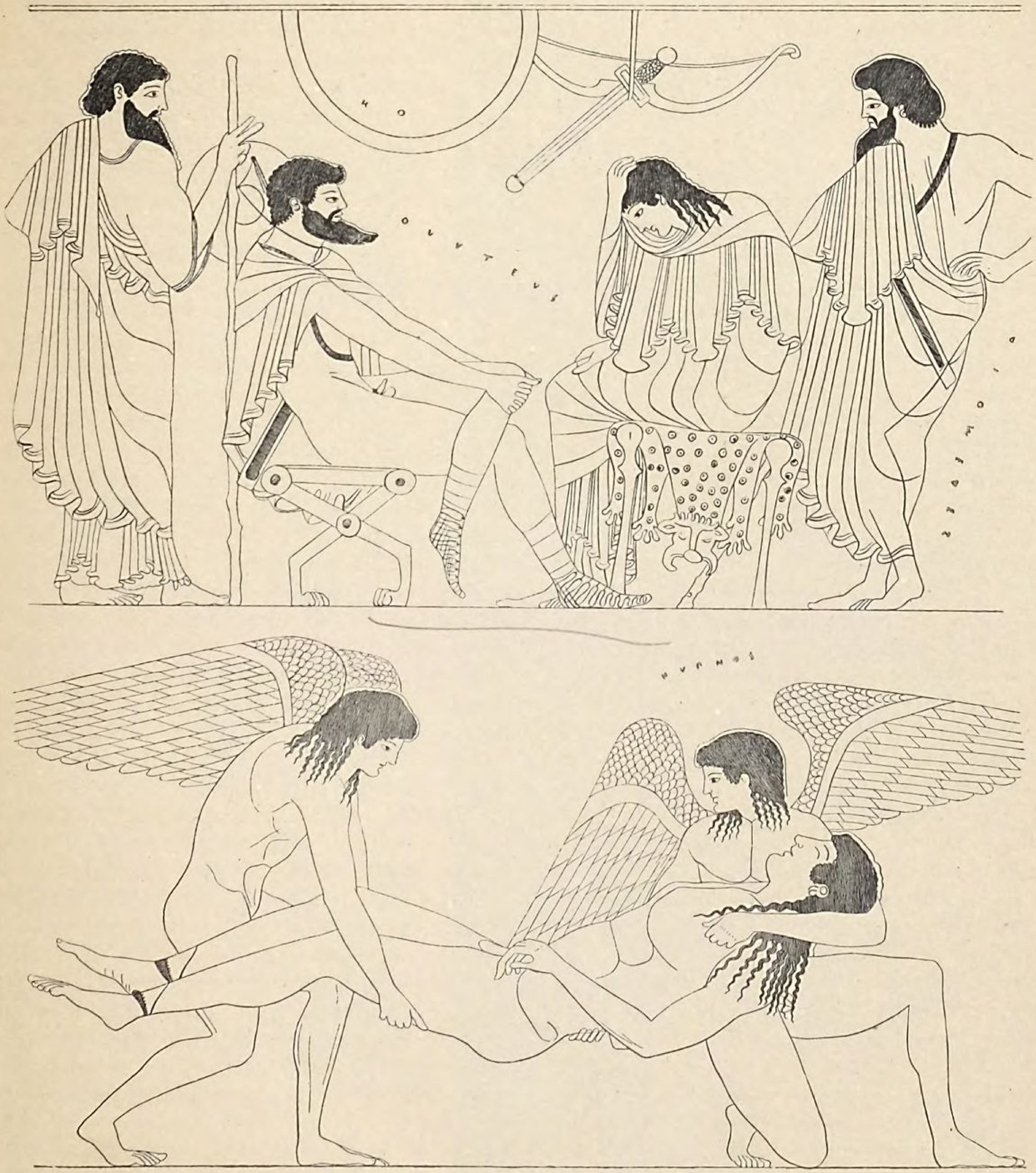
778 Hektor und Andromache, Abschied nehmend. (Zu Seite 724.

Gemmen und einem pompejanischen Wandgemälde, in welchen man den Heldenlieder (κλέα ἀνδρῶν) singenden und mit Zitherspiel begleitenden Achill erkennt (Overbeck 16, 20. 21; Mus. Borb. XIII, 37), die Gesandtschaft bei Achill namentlich in drei sehr schönen Vasenbildern vorgeführt, deren erstes schon oben S. 721 Abb. 776 wiedergegeben ist. Die Vorderseite desselben (der obere Streif) stellt die dort erläuterte Wegführung der Briseis vor; das Bild der Rückseite (darunter) zeigt die Wirkung des verhängnisvollen Schrittes. Achill, dem kaum der Bartflaum sprofst, sitzt in seinen Mantel gehüllt und ihn noch fester anziehend, starren und betrübten Antlitzes auf reichverziertem Klappsessel aus Metall (ὀκλαδίας) mit gesticktem Polster. An der Zeltwand ist sein Schwert und sein Helm aufgehängt. Vor ihm steht Odysseus (OLVTTEVΣ), in den leichten feinen Chiton gekleidet, den Mantel über die Schulter gehängt, mit hohen Schnürstiefeln, daneben zwei Lanzen in den Händen und das Schwert an der Seite; im Nacken hängt ihm der Petasos oder auch wohl der Helm (das Gefäfs ist hier beschädigt). Lässig hingestützt auf die Lanzen und das rechte Bein, hinter welches er das linke geschlagen hat, redet er mit lebhaft demonstrierender Geberde der rechten Hand dem grollenden Freunde zu. Hinter ihm steht in gleicher Haltung Aias, unbewaffnet, in seinen Mantel gehüllt und auf den Knotenstock gestützt, mit verdrossener Miene den Ausgang voraussehend. Gegenüber in ganz symmetrischer Stellung und Kleidung lehnt der alte Phoinix, dessen Platz schon das Verbleiben bei seinem früheren Zöglinge andeutet. — Auf dem zweiten Vasenbilde (Mon. Inst. VI, 20) sitzen Achill und Odysseus einander dicht gegenüber: jener mit über den Kopf gezogenem Mantel und barfufs, die rechte Hand an die Stirn gelegt, in tiefster Betrübnis; Odysseus hat die Kniee übereinandergeschlagen und wiegt in den gefaltenen Händen sein linkes Bein, um seine Unruhe zu bemeistern und die Unablässigkeit seines Zuredens auszudrücken, indem er dabei den Jüngling fest anschaut. Zwischen beiden mehr im Hintergrunde erhebt sich die hohe Gestalt des greisen Phoinix, der seinen Stab vorstützend in die Ferne schaut, die ihm bewufste Aussichtslosigkeit aller Versöhnungsversuche damit andeutend. Hinter Odysseus stehen als aufmerksame Zuhörer der bärtige Aias und (wahrscheinlich) der jugendliche Patroklos, hinter Achill zwei Frauen, ohne Zweifel Diomede und Iphis (I 663 ff.). — Ganz ähnlich endlich, aber weit schöner gemalt, finden wir die eben beschriebene Mittelscene auf dem dritten Bilde, welches einen Krater aus Caere schmückt (Abb. 781, nach Mon. Inst. VI, 21) und den Übergang vom strengen zum freien Stile zeigt. Auch ist dies Gemälde, selbst in den übereinstimmenden Figuren, keineswegs eine genaue Replik des vorigen; die langen Locken und das zarte, fast mädchenhafte Gesicht Achills (man erklärte deshalb die Figur anfangs für die trauernde Penelope, auch wegen auffallender Gleichheit der Haltung mit der vaticanischen Statue, s. unter »Odyssee«), die groteske Zeichnung des Pantherfells über dem Sessel, der eigentümliche Faltenwurf der Mäntel sind eigne Zuthaten des Künstlers. Eine noch auffallendere Neuerung aber besteht in der Einführung des Diomedes hinter Achill, an dessen Stelle wir Phoinix erwarten, und auch die entsprechende Figur hinter Odysseus sieht, besonders da sie ohne Schwert ist, aber den langen Stab führt, durchaus nicht nach einem Aias aus. Brunn weist nun nach (Annal. 1858 p. 363 ff.), dafs die mehrfach auf Vasen wiederholte Mittelgruppe und namentlich der auch auf zahlreichen Gemmen wiederkehrende trauernde Achill ein berühmtes Original voraussetzt, welches vielleicht durch eine Trilogie des Aischylos, worin der trauernde und verhüllte, stumm dasitzende Achill die Hauptrolle spielte (Welcker, Trilogie S. 415 ff.; Arist. Ran. 912), angeregt worden war, dessen Haltung aber auch auf Theseus (Millin, G. M. 143, 494) übertragen wurde und selbst in dem berühmten Kameo der fünf Helden gegen Theben (s. Art. »Thebais«) nachklingt. Die Vasenmaler machten hin und wieder geradezu ihre eigne Poesie; und so möchte man glauben, dafs der Zusatz der beiden wenig charakterisierten Mantelfiguren zu den Seiten der Hauptgruppe auf unsrer schönen Vase keine tiefere Bedeutung als die Ausfüllung des Raumes hat. (Über den unteren Streifen des Bildes, auf der Rückseite des Gefäfses, s. Art. »Memnon«.) Ein ähnliches Vasenbild Arch. Ztg. 1881 Taf. 8, besprochen das. S. 138 ff.

Über Buch X vgl. Art. »Dolon«. Nachdem der unglückliche Kundschafter getötet ist, wird bekanntlich der Thrakerfürst Rhesos mit seinen Leuten von Odysseus und Diomedes im Schlafe gemordet. Die darauf folgende Abführung der prächtigen Rosse stellt nur ein apulischer Eimer aus Ruvo vor (Abb. 782, nach Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse II Taf. K); eine nicht sehr bedeutende Komposition, wobei auch in der Zeichnung die Mängel der Perspektive stark hervortreten. Im Hintergrunde liegen drei Thraker in der späteren auch den Amazonen gegebenen bunten Barbarenkleidung mit Hosen und Schuhen, Gürteln und spitzen Ledermützen in mannigfachen Stellungen Schlafender, aber schon getötet da; neben ihnen Schilde und Speere. Vorn hat Odysseus, unverkennbar charakterisiert durch den Schifferhut, das blofse Schwert noch in der Hand (während noch ein andres durch Versehen des Malers ihm in der Scheide steckt); die beiden feurigen Rosse hält er am Zügel gefafst, um sie rechtshin wegzuführen, indessen Diomedes, jugendlich und (gegen Homer) ebenfalls nackt mit blofser Chlamys ihm nach links

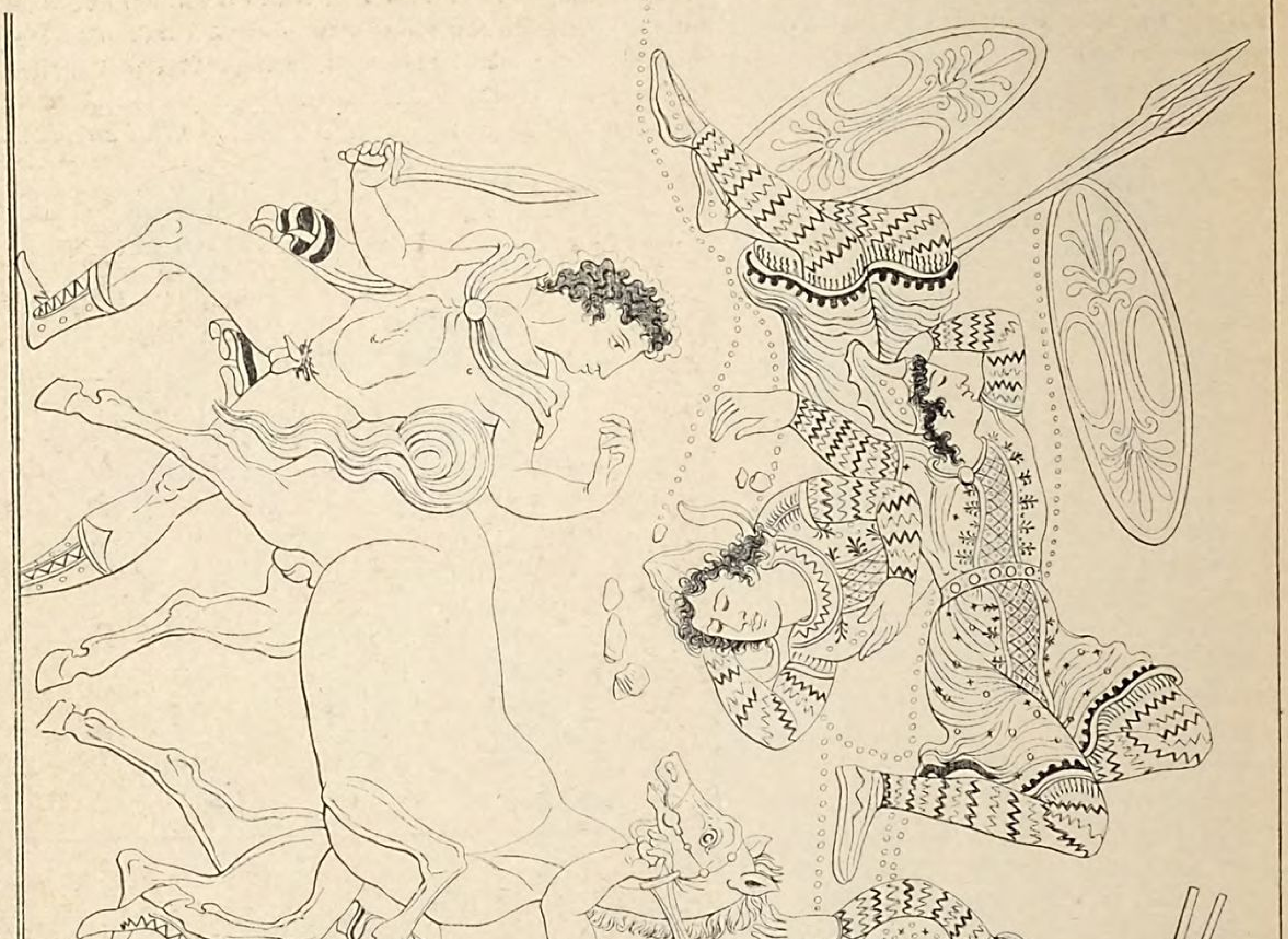
hin zu gehen winkt. In der Unsicherheit über den einzuschlagenden Weg (auch bei Homer V. 466 ff.) liegt ihre Hast und zugleich die Dunkelheit angedeutet.

Die Kampfscenen der folgenden Gesänge boten für den Künstler meist nichts Charakteristisches.



781 Der zürnende Achill. — Die Leiche Memnons. (Zu Seite 726.)

Nur der Kampf bei den Schiffen wird einigemal als Gemälde erwähnt, z. B. von Kalliphon (s. Brunn, Künstlergesch. II, 56). Doch ist uns nur ein Vasenbild geblieben (München N. 890, Abb. 783, nach Gerhards Auserl. Vasenb. III, 197), welches allerdings in hochdramatischer Lebendigkeit und mit Anklängen an die äginetischen Giebelgruppen (vgl. oben S. 334 ff.) die Scene wiedergibt. »Der Augenblick ist etwa der Buch XV, 718 ausgedrückte, wo der siegreich vordringende Hektor den Seinen zurückruft, daſs sie Feuer bringen und Sturm laufen sollen, oder derjenige, wo (Buch XVI, 125 ff.) Aias endlich weicht, und Hektor mit den Seinigen Protesilaos' Schiff wirklich anzündet. Der Schnabel und Vorderteil des Schiffes ist links sichtbar, der letzte Verteidiger, den wir nur nicht Aias nennen dürfen, weicht heftigen Schrittes, Hektor dringt unwiderstehlich heran, kämpfend mit dem Speer, während ein Genosse jenem Zuruf gemäſs ihm die Fackel zuträgt, die er in das



782 Diomedes und Odysseus mit den Rossen des Rhesos. (Zu Seite 726.)

Schiff schleudern will. Verschiedene andre jetzt folgende Kämpfer können wir mit den Namen Aineias, Sarpedon, Deïphobos u. s. w. belegen, ohne natürlich jeden Einzelnen bezeichnen zu wollen; nur Paris können wir in dem Bogenschützen erkennen. Denken wir daran, daſs hier eigentlich der Augenblick der gröſsten Herrlichkeit Hektors, seines kühnsten Vordringens, seines furchtbarsten Erfolges dargestellt ist, so wird uns der tiefpoetische Sinn dieses alten »Topfmalers« ergreifen, welcher die Rückseite dieses Gefäſses mit einem Bilde schmückte, wo Priamos vor Achilleus um des Sohnes Leiche flehend kniet.« (Overbeck.) Auſserdem gibt eine Gemme den mit gesenkter Fackel an ein Schiff herantretenden Hektor wieder, mehrere andre die Gruppe des Aias und Teukros auf der ilischen Tafel (22); bei Overbeck 17, 9. 8. — Daſs in einem berühmten pompejanischen Gemälde nach Ansicht einiger der Besuch der Hera bei Zeus auf dem Ida aus Buch XIV dargestellt sei, ist oben S. 650 bemerkt.

Von Patroklos' Auszug und Kämpfen scheint sich kein sicheres Denkmal zu finden. Gewisse Darstellungen, in denen Schlaf und Tod einen Helden davontragen, welche man auf Sarpedon (Buch XVI, 453. 678) hat beziehen wollen, werden von andrer Seite auf Memnon gedeutet (s. Art.). — Auch dem Kampfe um Patroklos' Leiche (Buch XVII) ist die früher damit in Verbindung gebrachte Gruppe des äginetischen Westgiebels wohl mit Recht entzogen worden (s. oben S. 335). Dagegen zeigt ein Vasenbild des Euxitheos (Overbeck 18, 3) allerdings den nackten Leichnam des Patroklos (inschriftlich) am Boden liegend; über ihm kämpft Aias gegen Aineias, in zweiter Linie Diomedes gegen Hippasos; wovon jener nach Homer aber verwundet, dieser gar nicht existiert. Unsicherer sind ähnliche Bilder mit Kämpfen um einen gefallenen Helden, auch der Ludovisische Kameo (Overbeck 17, 12).

Eine Episode in dem Ganzen dieses langausgesponnenen Kampfes bildet der Tod des Troers Euphorbos und der Streit um dessen Rüstung (V. 60 ff.), den wir auf einem sehr alten Vasenbilde (Abb. 784, nach Salzmann, Nécropole de Camiros pl. 53) aus Rhodos sehen, welches nach Kirchhoff, Studien über das griech. Alph. S. 42 wegen der Inschriften »mit Sicherheit vor Olymp. 47 gesetzt werden darf«.



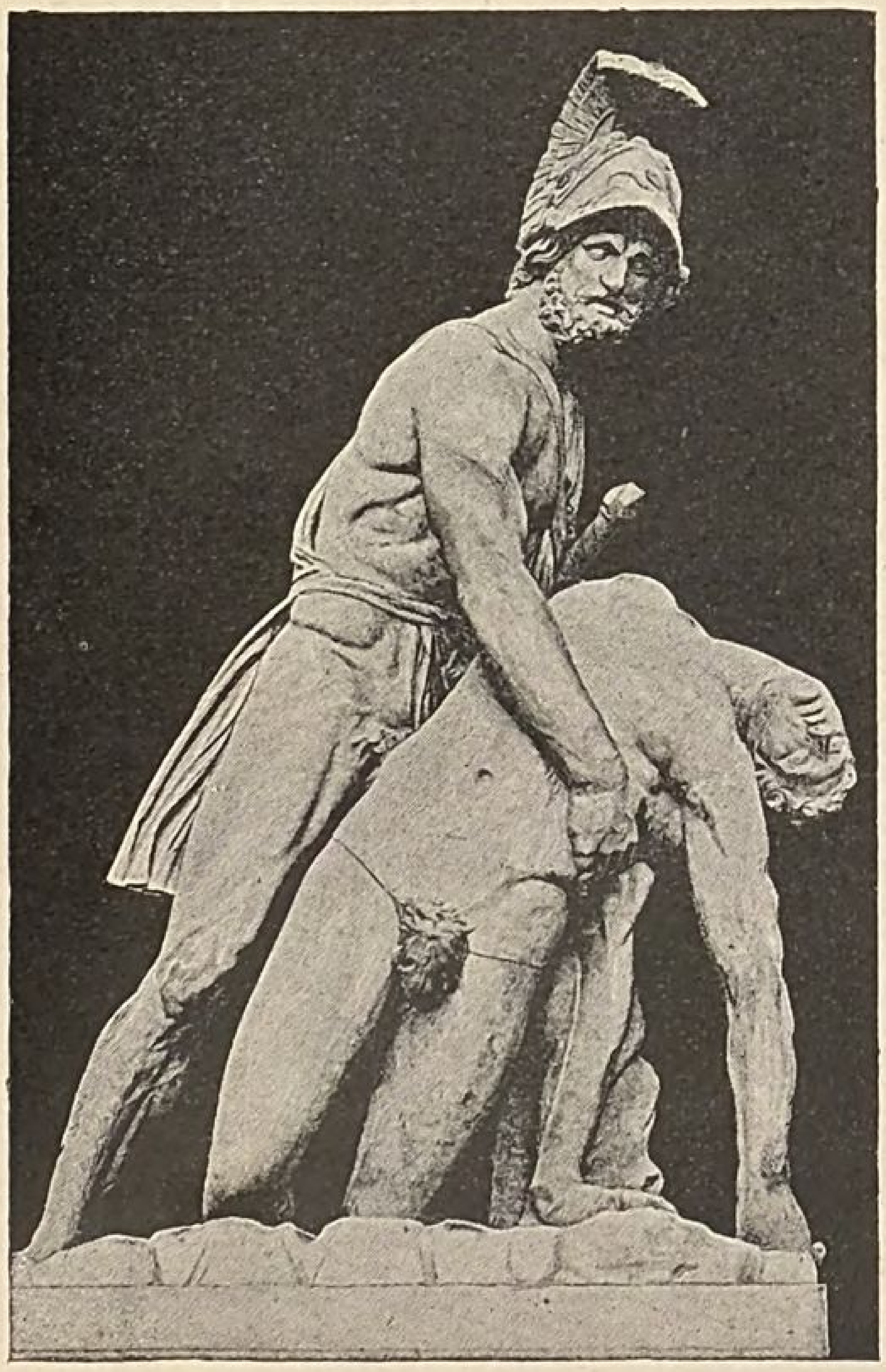
783 Der Kampf bei den Schiffen. (Zu Seite 727.)

Das Innere des flachen Tellers zeigt mattgelb gefärbten Thongrund, auf dem das Bildwerk in verschiedenen Abtönungen von hellerem und dunklerem Braun aufgetragen ist. »Gefallen, aber mit offenem Auge, liegt Euphorbos, der Troer, am Boden; vor ihm steht Menelaos, weit ausschreitend, den Schild vorhaltend und den Speer gezückt (πρόσϑε δέ οἱ δόρυ τ' ἔσχε καὶ ἀσπίδα πάντοσ' ἐΐσην). Ihm entgegen tritt in gleicher Kampfstellung (denn diese älteste Kunst hat ihre stehenden Formeln wie das Epos) Hektor. Es ist also eine Begegnung, welche an das 17. Buch der Ilias erinnert. In der That aber ist der Vorgang wie ihn das Vasenbild vorstellt, genau so der Homerischen Darstellung nicht zu entnehmen. Menelaos tritt auf der Vase tapfer hervor; er steht wirklich im Kampfe über dem gefallenen Euphorbos dem Hektor gegenüber. In der Ilias hält er ihm dagegen nicht stand; er verläſst die Leiche, als Hektor naht, weicht zurück und steht erst wieder, nachdem er seine Kampfgenossen erreicht hat. Als er dann zusammen mit Aias wieder vorrückt, ist von Euphorbos weiter nicht die Rede« (Conze). Über die Bewaffnung s. Art. »Waffen«. Die ornamentalen Verzierungen zur Füllung der leeren Räume auf dem Bilde, bestehend in Rosetten, Mäandern (sog. Hakenkreuzen) und ionischen Voluten (auch auf den Innenseiten der beiden Schilde), stammen von asiatischen Vorbildern. Die beiden Augen, welche über den Schilden der Kämpfer zur Seite des nasenförmigen Zierrates gemalt sind, haben die Bedeutung des zauberabwehrenden Gorgonenantlitzes, sind also ein schützendes Abzeichen für den Trinker und deshalb auf Trinkschalen so häufig angebracht. Vgl. Art. »Amulett« S. 75.



784 Menelaos und Hektor über Euphorbos' Leiche kämpfend. (Zu Seite 729.)

Streitig ist die Deutung einer unter dem Namen des Pasquino bekannten, in mehreren Exemplaren und Resten vorhandenen kolossalen Statuengruppe, welche einen älteren bärtigen Helden die Leiche eines jüngeren in seinen Armen aufhebend vorstellt: Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos. Wir geben hier nach Photographie (Abb. 785) die am vorzüglichsten erhaltene Gruppe im Hofe des Palast Pitti in Florenz. (Neu sind die Beine und der linke Arm der stehenden; Kopf, Arme und Beine der liegenden Figur.) Ein hochbewundertes Werk mufs hier als Original zu grunde liegen, von dessen Nachbildungen ein



785 Die Pasquinogruppe.

Oberteil am Palaste Braschi in Rom (der sog. Pasquino) trotz aller Verstümmelung schon von Bernini für die bestgearbeitete Antike erklärt wurde. Im Vatican ist Menelaos' Kopf nebst Schulter, daneben die vorzüglich gearbeiteten Beine des Patroklos. Die ganze Gruppe nochmals in der Loggia dei Lanzi in Florenz; auch ist der Kopf des Menelaos mehrmals wiederholt. Nachbildungen auf geschnittenen Steinen bei Overbeck, Her. Gal. 553.

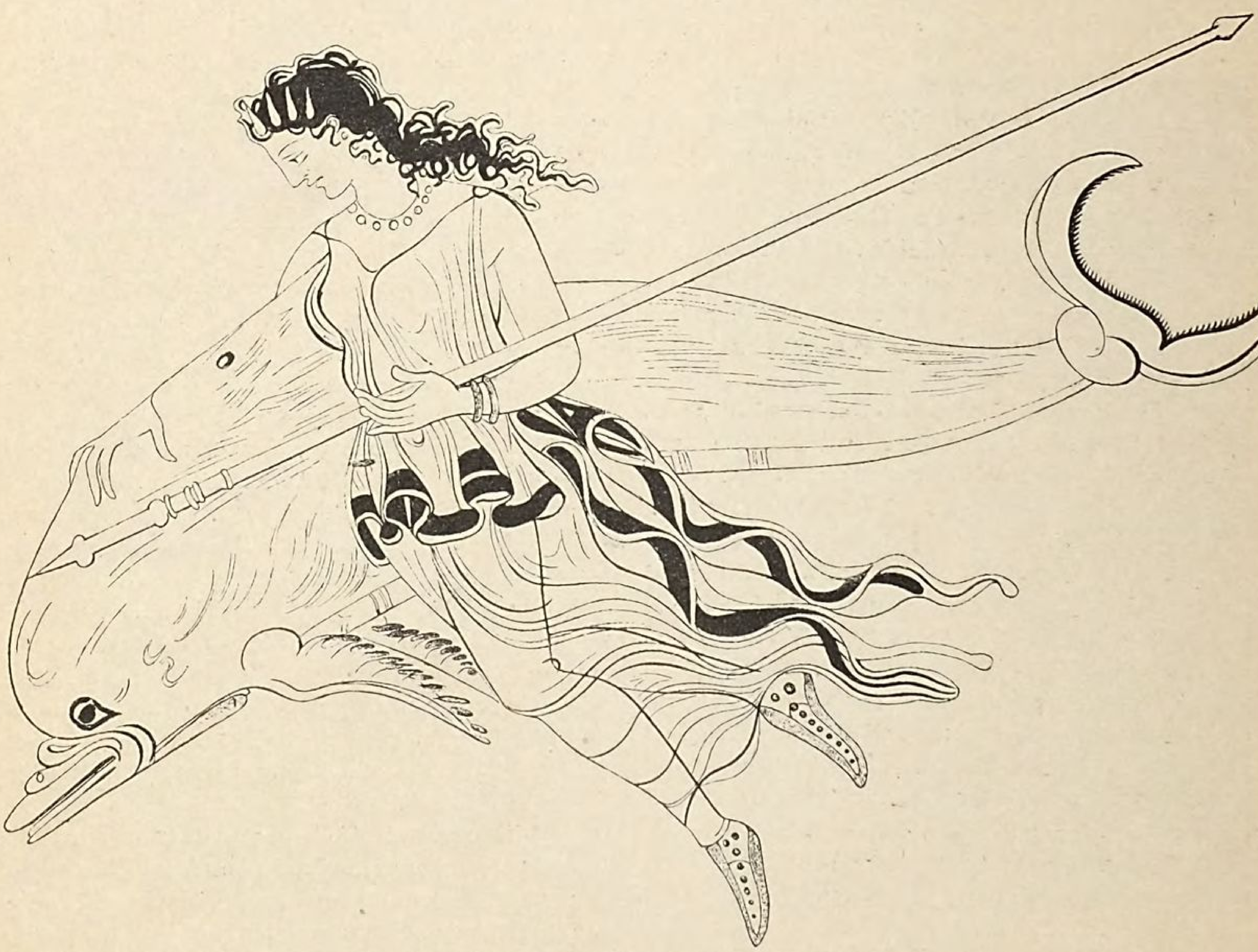
Seit Visconti war man gewohnt, die Gruppe auf Aias mit dem Leichnam Achills zu beziehen, mit Hinweis auf das Fragment der kleinen Ilias: Αἴας μὲν γὰρ ἄειρε καὶ ἔκφερε δηιοτῆτος ἥρω Πηλείδην κ. τ. λ. Auch glaubte man in dem älteren Krieger die von Philostr. im. II, 7 hervorgehobene Rauheit des Aias zu erkennen, während Menelaos als sanftmütig charakterisiert wird (τὸ βλοσυρόν, τὸ ἥμερον). Dagegen bemerkt Friederichs, Bausteine I, 248, dafs man sich, falls die Gestalt des Helden zu kräftig für Menelaos erscheinen sollte, nicht an die Charakteristik desselben bei den Tragikern halten dürfe, sondern bei Homer, wo er nichts weniger als ein Feigling sei. Ferner will derselbe in einer Seitenwendung des Menelaoskopfes an den römischen Exemplären mit dem Aufblick nach oben eine flehende Klage an die Götter erkennen, die dem trotzigen Aias weniger zukomme. Gewichtiger ist, dafs alle Exemplare eine Wunde an der Leiche unter der rechten Brust und eines noch eine zweite zwischen den Schultern aufweisen, also gerade die Wunden, welche Patroklos erhielt. Dafs letzerer nackt gebildet ist, braucht man nicht damit zu erklären, dafs Apollon ihn der Rüstung beraubt hat; auch Menelaos trägt keinen Panzer, und schon im 4. Jahrhundert, über welches man die Erfindungen nicht hinausschieben kann (man will Verwandtschaft mit der Niobegruppe wahrnehmen), würde ein hervorragender Künstler kaum durch schwerfällige Rüstungen seine Gestalten aller plastischen Schönheit und alles Formenreizes entkleidet haben. Noch die Römer nannten nackte Heldenstatuen regelmäfsig Achilleas (Plin. 34, 18) und bildeten vielfach ihre Kaiser so. Unwahrscheinlich ist dagegen nicht, dafs, wie auf den geschnittenen Steinen, Menelaos auch hier am linken Arme einen Schild mit oder ohne Speer hängen hatte. — Restaurationen sind mehrmals von Künstlern versucht, zuletzt von Donner, Annal. Inst. 1870 p. 75. Ein Menelaos in derselben Situation — hilferufend wegen des gefallenen Patroklos — wird nicht unwahrscheinlich erkannt in einer schönen Bronzestatuette (Wiener Bronzen Taf. 42. 43 S. 104).

Die Meldung vom Tode des Patroklos wird bei Homer von dem schnellfüfsigen Antilochos dem ahnungsvoll betrübten Achilleus überbracht, der dann im wildesten Schmerze sich auf der Erde wälzt. Das Bild auf der soeben erwähnten Schale des Euxitheos mit dem Kampfe um den Leichnam des Patroklos (S. 729) scheint diese Meldung in ganz veränderter Auffassung zu geben: Iris hat das Viergespann hergeleitet, von dem Wagen will eben Antilochos herabsteigen, während Phoinix noch die Zügel hält; links steht ganz gerüstet Achilleus und hat des greisen Nestor (im Mantel mit Stab) Hand gefafst, wie um seine Versöhnung anzudeuten und sich zur Wiederaufnahme des Kampfes bereit zu erklären. Nicht ohne Grund bezweifelt Brunn, Troische Misc. I, 68 diese ganze Deutung und erklärt das Bild als Achills Auszug.

Aus Buch XVIII besitzen wir das Innenbild einer berühmten Schale mit der Übergabe der Waffen von Hephaistos an Thetis (Overbeck 18, 6); die äufseren

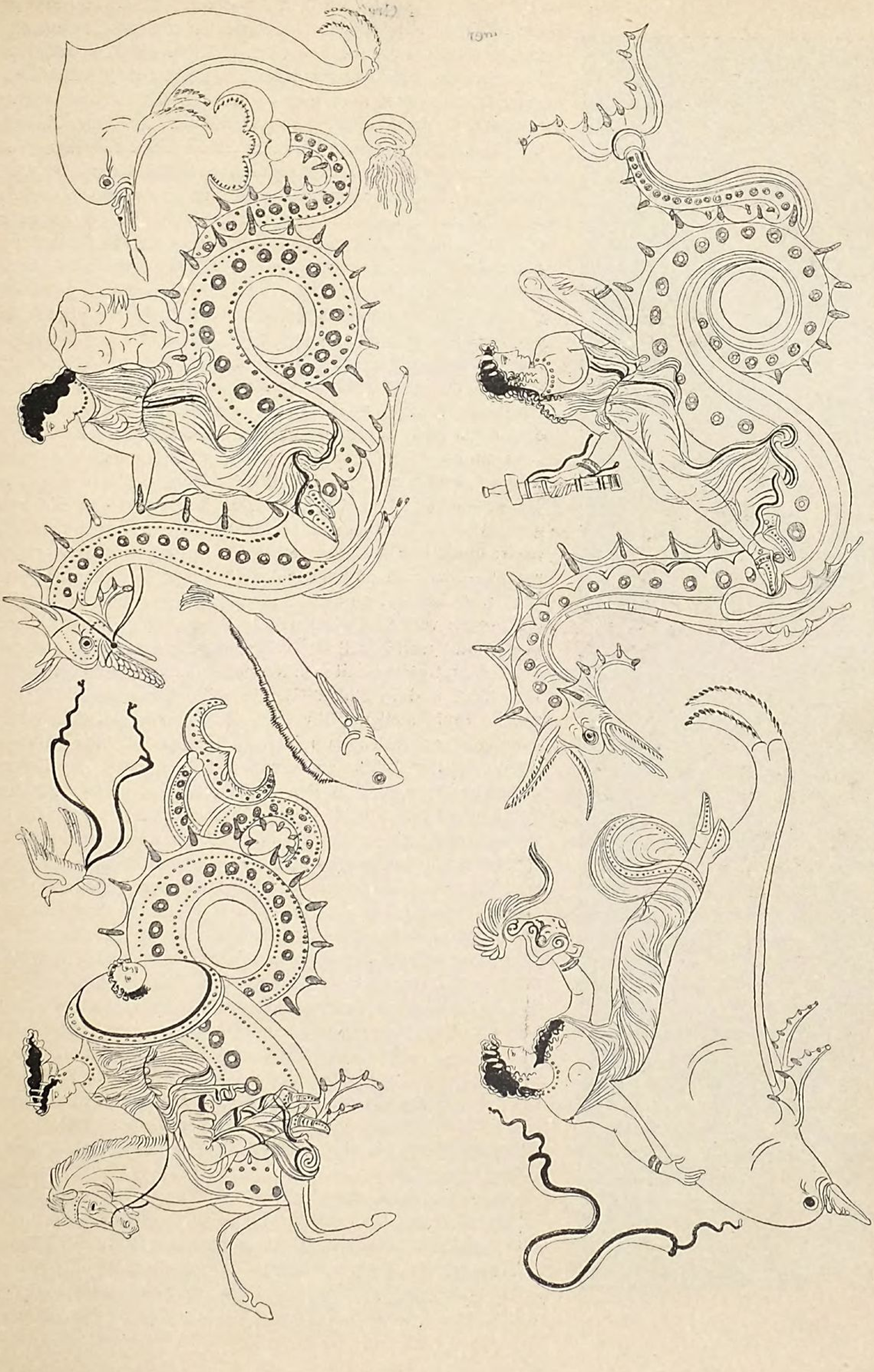
Seiten stellen eine Erzgiefserei vor (s. oben Abb. 547), der Gott schmiedend und Thetis wartend auf einig.n pompejanischen Gemälden (Helbig N. 1316—1318, davon eins abgeb. Mus. Borb. X, 18), mit genrehaften Zuthaten und auf einem mit reichlicher Andeutung von Zierrat an den Waffen und namentlich von Bildwerk auf dem Schilde.

Die Überbringung der Waffen an Achill (Buch XIX, 8—18) erfolgt bei Homer einfach durch die Mutter Thetis allein. Aber schon am Kasten des der ..atulationsschrift der Univers. Halle für das archäol. Institut in Rom 1879. Ein sehr bemerkbarer Unterschied der Darstellung ist aber: in den älteren Vasenbildern erscheinen die Nereiden meist zu Fufs, mit Waffenstücken in den Händen, um Achill stehend. Dagegen führen die Vasenbilder der späteren Zeit, sowie alle späteren Darstellungen auf Reliefs, Sarkophagen, Münzen und geschnittenen Steinen die Töchter des Nereus auf Seetieren reitend vor. Letztere bleibende Wendung bewirkte die künstlerische That

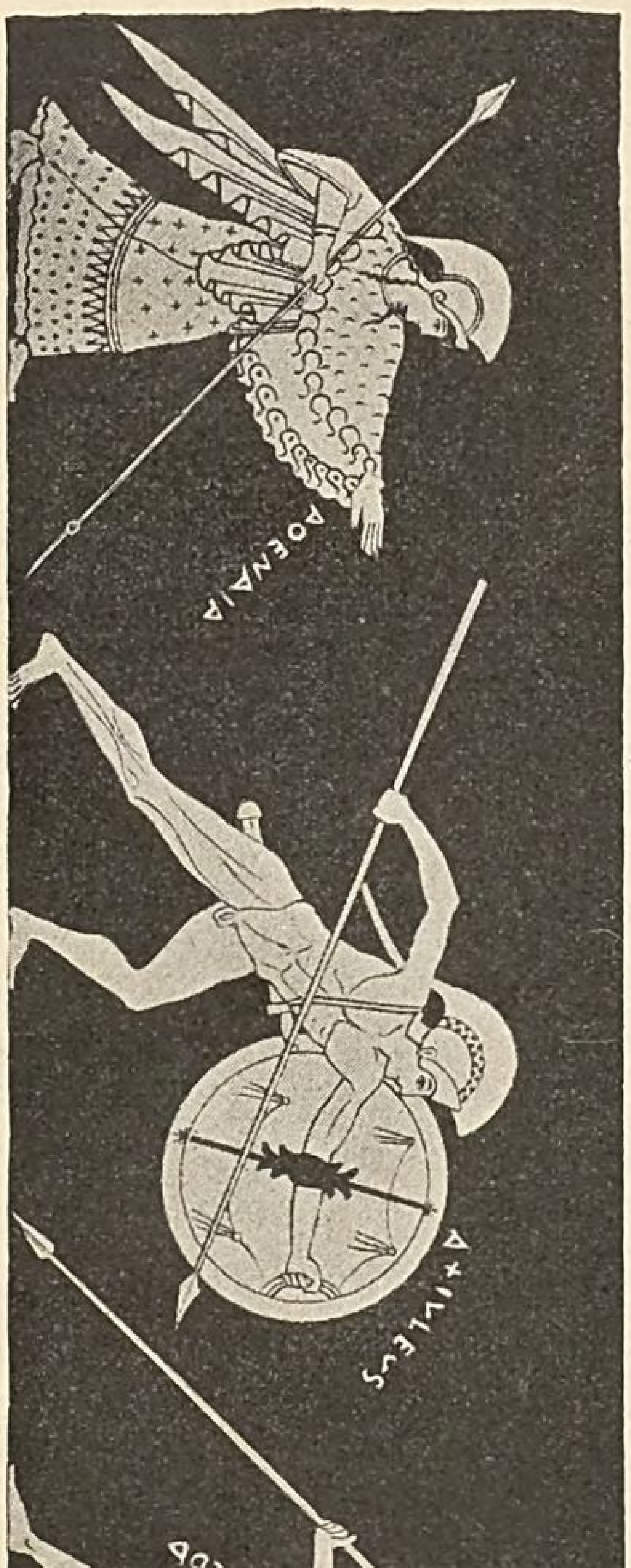


786 Nereide mit Achills Speer. (Zu Seite 734.)

Kypselos begleiten diese ihre Schwestern die Nereiden auf dem Gange zu Hephaistos (nach Paus. V, 10, 2; doch bezweifelt dessen Deutung Löschke, Progr. Dorpat. Univ. 1880). Jedenfalls wird später der Zug der Nereiden zur Überbringung der Waffen eine allgemein griechische Tradition; darauf deutet schon Eur. Electr. 443, die Anspielung Plaut. Epid. I, 1, 34 und direkt Hygin. fab. 106: *Thetis mater a Vulcano arma ei impetravit, quae Nereides per mare attulerunt.* Dieser Vorgang enthielt ein eminent künstlerisches Motiv: Waffen für einen jungen Helden, von schönen Jungfrauen ihm zugetragen; von dessen reichlicher Ausbeutung die erhaltenen Reste zeugen. Aufzählung der mannigfaltigen Denkmäler bei Heydemann in des Skopas in dem grofsen Statuenwerke, welches Art. »Achilleus« S. 9 erwähnt ist. In jener älteren Gattung von Bildern findet sich noch ein gewisser, obschon nicht strenger Anschlufs an das Epos, daneben an Aischylos' Tragödie: Achill sitzt verhüllt da, die Freunde haben vergeblich versucht ihn zu trösten. Der treue Phoinix steht hinter ihm und empfängt die herbeieilenden Göttinnen. So z. B. Overbeck 18, 12; vgl. Brunn, Annal. Inst. 1858 p. 366. Eine schöne Komposition derselben Elemente indessen bietet jetzt eine Vase aus Kameiros (abgeb. Mon. Inst. XI, 8), wo die Mutter den verhüllt trauernden Sohn zärtlich umarmt, auch die Gegenwart der Athene (anstatt der fehlenden männlichen Zuschauer)



787 a und b Nereiden, dem Achill die Waffen des Hephaistos überbringend. (Zu Seite 734.)



788 Achills und Hektors Zweikampf. (Zu Seite 735.)

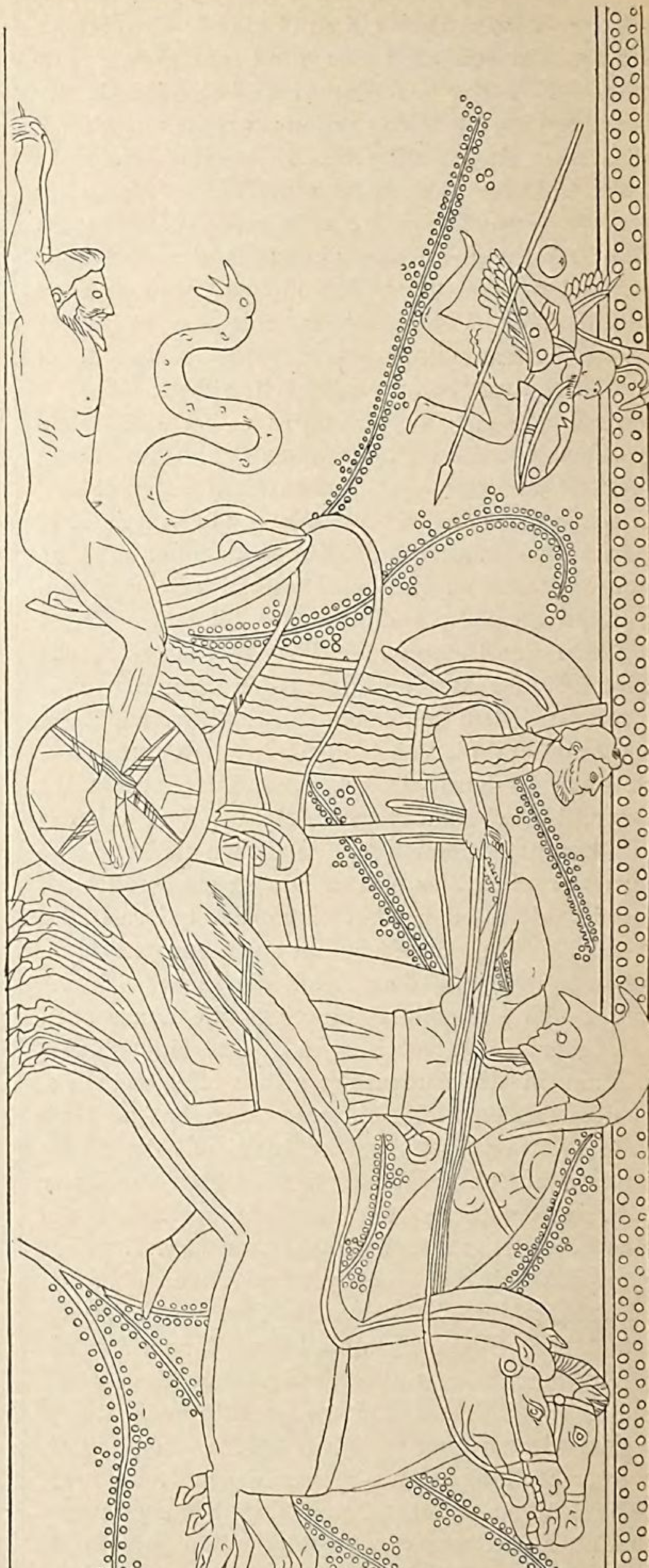
der ganzen Scene höhere Weihe verleiht. Nachdem Skopas aber die Nereiden auf Delphinen, Seepferden und Seedrachen sitzend gebildet hatte, etwa 380 v. Chr., nahmen die Kleinkünstler der Vasenmalerei die neue phantastische Erscheinung schnell auf, in jener freien Weise, welche das griechische Kunsthandwerk kennzeichnet, sie weiterbildend und variierend. Auf einer Masse von Gefäfsen finden wir denn teils einzelne Nereiden mit einem Waffenstück, meist wohl als Thetis anzusehen, teils kleinere oder gröfsere Gruppen. Bemerkenswert ist, dafs hierbei die Person des Achill selbst allmählich ganz verschwindet. Von den bei Heydemann a. a. O. publizierten Prachtgefäfsen geben wir die Zeichnung der Jattaschen Amphora aus Ruvo (K N. 425) verkleinert (Abb. 786 und 787 a u. b) hier wieder. (Die dunkle Schattierung bezeichnet eine gelblich-braune, die helle eine weifse Deckfarbe.) Die schönste der fünf Figuren, hier in doppelter Gröfse (wie bei Heydemann, dessen Beschreibung wir nur etwas verkürzt wiederholen), hält sich mit der rechten Hand und schmiegt sich mit der Achsel an die Rückenflosse eines Delphins; so gleitet sie sicher und anmutig durch das Meer dahin. Die phalanxlange Lanze trägt sie so im Arm und auf der Hand, dafs die schräg gesenkte Spitze das Wasser gleichsam mit teilen hilft; dabei senkt sie sinnend das Haupt und blickt in die Flut. Der lange dorische Chiton legt sich nafs um ihre Beine und schleppt seine wasserschweren Zipfel nach; um den Oberkörper treibt der Luftstrom den Gewandstoff zurück — dadurch tritt die volle Körperform in ganzer Schönheit hervor. Gelöstes, lang herabwallendes Haar, reicher Schmuck und Schuhwerk vollendet die herrliche Erscheinung, deren Linienflufs und Anmut wundervoll ist; ohne Scheu kann man die Figur mit den berühmtesten erhaltenen Nereidenbildungen in Venedig (Clarac 746, 1802) und in Stabiä (Helbig, Wandgemälde 1027) auf die gleiche Stufe stellen. Ihr folgt, auf einem stattlichen Hippokampen sitzend, Thetis mit dem Gorgonenschilde; dafs wir in ihr die Mutter Achills zu erkennen haben, zeigt der ihr nachfliegende Vogel, der in den Krallen für sie eine langflatternde Tänie, das Symbol des Gelingens, herbeibringt; auch ist sie durch vollere Tracht, einen Mantel zu dem Chiton ausgezeichnet. Hinter ihr auf einem langgeschwänzten stachlichen Seedrachen *(pistrix)* eine Trägerin des Panzers (ihr Kopf ist zum Teil ergänzt); vor dem Ungeheuer her gaukelt ein Fisch, hinter ihm ein springt der Delphin, der nach einem Fischchen schnappt, darunter noch eine Meerqualle. Vor der nächstfolgenden Trägerin des Helmes noch eine raumfüllende Tänie. Die Nereide sitzt auf einem Delphin mit leicht übergeschlagenen Füfsen, rückwärts schauend und leicht aufgestützt; der herabgefallene Chiton läfst die Brüste frei; ein Windstofs treibt ihr langes Haar zurück und bläht das Gewand unten auf. Endlich die letzte, mit dem Schwert und einer Beinschiene in den Händen, sitzt wieder auf einem grofsen Seedrachen; sie ist ebenfalls an einer Brust entblöfst. Alle Nereiden tragen Schuhe, reichen Kopfschmuck, Halsbänder und Armspangen.

In der jüngeren römischen Darstellungsweise dieses »künstlerischen Vorwurfs, dem die heroische Sage nur noch zur Folie dient«, ist der mythische Vorgang ganz verblafst: es bleiben nur waffentragende Frauengestalten auf Seephantasmen, mit allen Reizen der Verführung ausgestattet, teilweise entblöfst oder ganz nackt; vgl. Art. »Nereiden«.

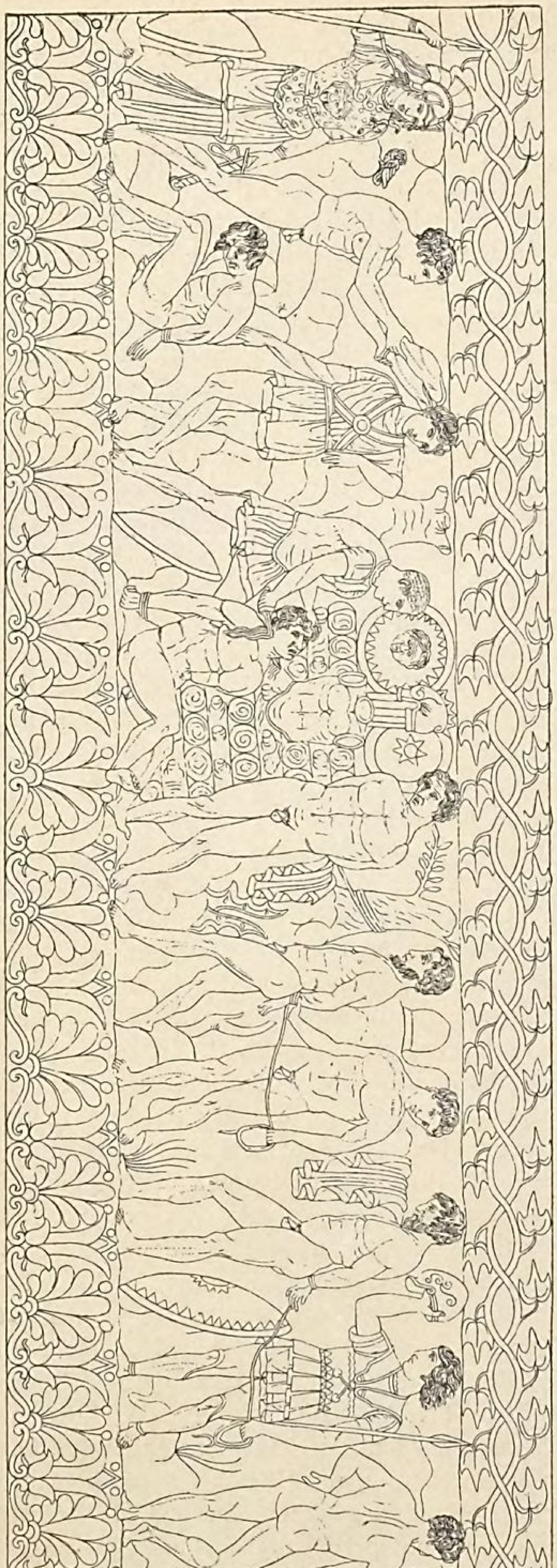
Wir müssen jetzt zu Buch XXII überspringen: Hektors und Achills Zweikampf. Erwähnenswert ist hier zunächst das rund um eine Schale laufende Bild der den Kampf einleitenden furchtbaren Jagd um die Mauern Ilions, welche mit Zinnen und Thoren dargestellt sind. In zwei Thoren steht je ein troischer Bogenschütz als Wache (man hat sie auf Paris und Deiphobos gedeutet); einen weiteren Raum füllt die in Aufregung herzuschreitende Athene aus; und wieder hinter ihr stehen, etwa vor das skäische Thor herausgetreten, mit dem Ausdruck höchster Erregung Priamos und Hekabe als Zuschauer der Flucht ihres Sohnes (abgeb. Overbeck 19, 1).

Die Darstellung des Kampfes selbst findet sich, abgesehen von der capitolinischen Brunnenmündung (s. Art. »Achilleus« S. 4), nur auf fünf Vasenbildern, von denen vier rotfigurige attische so übereinstimmen, dafs sie dem gleichen Originale entstammen müssen, welches letztere zugleich ein treffendes Beispiel von der relativen Selbständigkeit der bildenden Kunst gegenüber der Dichtung als ihrer stofflichen Quelle abgibt. Zunächst sind die beiden Kämpfer ohne Panzer. Auf dem schönsten dieser Bilder am Halse einer Amphora mit Volutenhenkeln aus Caere (Abb. 788, nach Gerhard, Auserl. Vasenb. III, 204) sinkt Hektor, im Schenkel verwundet, vor dem mit der Lanze heranstürmenden Achilleus eben nieder. Seine Lanze hat er kraftlos sinken lassen; sie berührt mit der Spitze den Boden. Auf einem der andern Bilder hat der Künstler, die Scene auf einen engeren Raum zusammendrängend, dem Achill ein kurzes Schwert gegeben, der sinkende Hektor hält die Lanze noch hoch, aber sie ist zweimal geknickt, eine sinnige Variation in der Andeutung seines Mifsgeschickes. Auf dem dritten findet ein etwas engerer Anschlufs an die Dichtung statt, indem Achill mit der Lanze andringt, um Hektors Hals zu durchbohren, ehe dieser das Schwert ganz aus der Scheide gezogen hat, womit er beschäftigt ist. Auf dem vierten endlich hat Hektor das Schwert schon gezogen, kann aber bei zwei Wunden, im Schenkel und in der Brust, nur noch matte Abwehr üben. Zu Achill steht immer Athene, auf unserem Bilde mit ermutigendem Gestus für ihren Schützling, auf anderen in ruhiger Haltung; auf dem vierten aber zwischen beiden Kämpfern in bewegter Stellung, den abgenommenen Helm hoch in der Linken erhebend und Achill anspornend. Dabei aber fehlt auf diesem Bilde allein ganz folgerechter Weise die Figur, welche auf den vier andern mit Athena in strenger Entsprechung auch der Linienzeichnung hinter Hektor sich findet, nämlich Apollon. Dieser Gott, mit der Binde im Lockenhaar, im Himation, mit Köcher und Bogen, ist im Weggehen begriffen, aber zurückblickend erhebt er noch in der Rechten einen Pfeil. Den Sinn dieser anscheinend willkürlichen Zugabe hat Braun erraten, Brunn (Troische Misc. I, 77) genauer ausgeführt. Apollon ist bei dem Zweikampfe selbst bekanntlich nicht zugegen; der unsichtbare Schützer verläfst seinen Liebling in dem Augenblicke, wo sein Todeslos in der Schale zum Hades herabsinkt (X 213). Aber der sterbende Hektor weissagt seinem Überwinder noch den nahen Tod durch Paris und Apollon (V. 358); und den Inhalt beider Stellen hat der Maler in seiner Kompositon zu einer schönen Einheit verbunden. »Apollon verläfst Hektor; aber die Drohung, welche Homer durch Hektors Mund aussprechen läfst, verlegt der Künstler in die Hand des Apollon selbst; er zeigt dem Achill den Pfeil, der für ihn bestimmt ist und durch Paris Hand ihn töten soll.« So hat der Künstler mit genialer Erfindung seine Zeichensprache dem Dichterlaute würdig zur Seite gestellt.

Hektors Schleifung ist ein beliebter Gegenstand auf älteren Vasen. Bekanntlich wird aber in der Ilias die Leiche dreimal geschleift, zuerst gleich nachdem er gefallen (V. 395 ff.), von der Stadt zu den Schiffen, dann (Ψ 24 ff.) um Patroklos Leiche, endlich (Ω 15 ff.) um Patroklos Grab. Von diesen drei Scenen haben die Vasen, welche in ihrer Konzeption im ganzen so ähnlich sind, dafs man ein gemeinsames Original vorauszusetzen geneigt wird, meistens die dritte im Auge gehabt, wie sich aus den wesentlichen Zügen der Darstellung ergibt. Den einfachen Typus derselben zeigt unsre Abb. 789, nach R. Rochette, Mon. inéd. I pl. 17. Wir sehen das Viergespann im vollen Laufe jagen; Automedon im langen Gewande lenkt den Wagen, hinter welchem Hektors nackter Leichnam mit den Füfsen an die Wagenachse gefesselt herschleift. Neben dem Wagen läuft der schnellfüfsige Achill selbst. Hinten schwebt der Schatten des Patroklos (das εἴδωλον) in voller Rüstung und mit eingelegter Lanze, dazu geflügelt und wie im Sturmschritt laufend über dem im Originale allzu schwach angedeuteten und daher in der Zeichnung übersehenen Grabhügel, welcher sich in allen Repliken als ein halbrunder, weifser Hügel vorfindet, während die den Ort bewohnende Schlange als Grabes- und Erdsymbol auch hier nicht fehlt. Einige Ranken dienen zur Verzierung und bezeichnen das offene Feld. — Die Deutung der Figuren ist durch andre Bilder mit Namensinschriften gesichert, und die Abweichung von Homer dadurch konstatiert. Die Darstellung des Totenschattens als beflügelte Psyche, genau entsprechend den Homerischen Worten (vgl. λ 222), findet sich ebenso bei den wasserschöpfenden Danaiden auf einem archaischen Vasenbilde (Art. »Unterwelt«); noch zusammengeschrumpfter auf attischen Grabvasen (vgl. Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 14. 33). Der Glaube, dafs diese Seelen der Verstorbenen noch an den Gräbern weilen, ist auch angedeutet bei Plat. Phaedr. 81 c: ψυχὴ περὶ τὰ μνημεῖα καὶ τοὺς τάφους κυλινδομένη. Dafs Achill



789 Schleifung Hektors. (Zu Seite 735.)



790 Totenopfer für Patroklos. (Zu Seite 737.)

nicht selbst fährt, sondern nebenher rennt, ist hier wie auf andern Vasen eine willkürliche Neuerung, welche aber vielleicht in der Sitte der Leichenehrung durch Wettlauf am Hügel, nackt oder gerüstet, ihre Veranlassung hat. Vgl. Hermann, Gottesd. Alt. § 31, 29. 30. So auch Alexander d. Gr. nach Plut. Alex. 15: τὴν στήλην Ἀχιλλέως ἀλειψάμενος λίπα καὶ μετὰ τῶν ἑταίρων συναναδραμὼν γυμνὸς ὥςπερ ἔθος ἐστὶν, ἐστεφάνωσεν. (Andre denken an die *desultores*.) — Für das moderne Gefühl ist es auffallend, dafs kein Maler den göttlichen Schutz für Hektors Leiche, welchen Homer Ω 18 ff. so stark hervorhebt, anzudeuten sich veranlafst fand. — Vgl. im ganzen Luckenbach a. a. O. S. 499 ff. Die späteren Darstellungen der Schleifung Hektors auf einigen Vasen sind noch freier; dagegen die auf Reliefs und geschnittenen Steinen schliefsen sich im ganzen dem älteren Typus an, nur dafs alles Beiwerk wegfällt und also der siegreich zu den Schiffen zurückkehrende Held den Gedanken der Gruppe ausmacht.

Buch XXIII. Die Leichenfeier für Patroklos mit der grausigen Opferung troischer Jünglinge ist uns nur auf wenigen italischen Denkmälern erhalten. Am bekanntesten ist die pränestinische Cista mit eingeritzter Zeichnung, welche wir in Abb. 790 (nach R. Rochette, Mon. inéd. pl. 20, 1) wiederholen. Das Bild, welches rund um das elliptische Gefäfs läuft, wird von Overbeck beschrieben: »Neben dem in der Mitte befindlichen Scheiterhaufen, der mit Harnisch, Helm und zwei Schilden ausgestattet ist, stöfst Achilleus, der kurzgeschorenes Haar trägt — denn seine Locken, die er dem Flusse Spercheios gelobt hatte, sind dem Freunde auf den Scheiterhaufen gelegt —, einem gebundenen Gefangenen das Schwert durch den Hals. Der Todesschmerz des Menschen ist bis in die krampfhaft gekrümmten Zehen der Füfse vortrefflich dargestellt. Daneben steht rechts ein zweiter, der gleiches Schicksal erwartet; ein dritter und vierter, alle mit auf den Rücken gebundenen Händen, werden von rechts herangeführt; ein fünfter sitzt hinter Achilleus auf dem Boden; einem sechsten werden am Ende rechts die Haare mit einem Schwerte abgeschnitten, um ihn so als Opfer, als dem Hades geweiht zu bezeichnen (κατάρχεσθαι; vgl. Verg. Aen. IV, 698 und Jahn, Arch. Beitr. S. 381). Ein Genofs des Peliden trägt mit raschem Schritte von links zwei Beinschienen herbei, die er seinerseits als Opfer auf dem Scheiterhaufen mit verbrennen lassen will. Athene steht als Obwalterin des Ganzen am linken Ende, dem Greuel ruhig zuschauend, ihre Eule sitzt neben ihr auf dem Felsen. Noch eine Figur mufs eigens erwähnt werden, welche für die Herkunft des ganzen Kunstwerks sehr bedeutend ist. Hinter Achill steht eine Person in kurzem, gegürtetem Chiton, mit Kreuzbändern über der Brust, wie sie Flügelgestalten zu haben pflegen, mit gekreuzten Beinen da, die einzige Person, welche aufser Athene ruhig zuschaut. Dies bezeichnet sie als ein Wesen höherer Art, und danach ist sie als etruskische Furie benannt worden. Welcker bestreitet diese Erklärung; es sei überhaupt in dem Kunstwerke nichts Etruskisches vorhanden, und die Person sei männlich«. Overbecks Ansicht wird gegenwärtig wohl allgemeine Beistimmung finden; der etruskische Todesdämon, dem allerdings die strenge Geschlechtsbezeichnung auch sonst abgeht, ist in dieser Nachbildung eines griechischen Kunstwerks der Blütezeit möglichst gemildert; die realistische Neigung des etruskischen Kunstgeistes aber blickt auch hier aus mancher nebensächlichen Einzelheit hervor. — Eine grofse figurenreiche Prunkvase aus Canusium (abgeb. Mon. Inst. IX, 32. 33) zeigt in drei Reihen den Scheiterhaufen und einen ganzen Opferapparat, Agamemnon spendend, in der Mitte ebenfalls die Abschlachtung der troischen Jünglinge; unten die Schleifung Hektors. Über die Freiheit der Schöpfung vgl. Luckenbach S. 527 ff. Gegenüber dieser herben, aber immer prächtig grofsartigen Darstellung empfinden wir Grauen vor dem abschreckenden Gemetzel, durch welches uns dieselbe Scene in einem etruskischen Grabgemälde veranschaulicht wird (Mon. Inst. VI, 31); dessen stümperhafte Abbreviatur auf einer Aschenkiste (Brunn, Urne I, 66, 2).

Von den Leichenspielen für Patroklos finden wir nur das Wagenrennen auf der sog. Françoisvase mit dargestellt (Abbildung Art. »Thetis«), jedoch in ganz freier Komposition und namentlich darin abweichend von Homer, dafs die Rennwagen von sprengenden Viergespannen gezogen werden, weil man mit solchen seit Olymp. 25 stets in Olympia fuhr (Paus. V, 8, 7. 10) und erst Olymp. 93 Zweigespanne dort Eingang fanden, während Homer Ψ 362. 403 deutlich letztere angibt. Die Namen der Rosselenker sind frei gewählt und zum Teile erfunden. Ausführlich über das Bild Luckenbach a. a. O. S. 495 ff.

Buch XXIV. Hektors Lösung. Die grofse Beliebtheit, welcher sich der Schlufsgesang der Ilias bei den Griechen erfreute, wird durch zahlreiche Kunstwerke mit der Darstellung des greisen Priamos bei Achilleus bestätigt. Da auch die Tragiker von Aischylos an den Gegenstand behandelten, so sind die auf späteren Bildern sich findenden Abweichungen von Homer uns zuweilen nicht recht verständlich. Auf älteren Vasen dagegen ist der Anschlufs an das Epos ziemlich genau, soweit der Künstler ihn nicht der Deutlichkeit oder der Vervollständigung der Scene halber oder auch der Forderungen seiner Kunst wegen aufgeben wollte. Als Muster möge die Darstellung eines rotfigurigen Prachtgefäfses aus der Nekropole von Cervetri dienen (Abb. 791), nach Mon. Inst. VIII, 27 und erläutert von Benndorf, Annal. Inst.

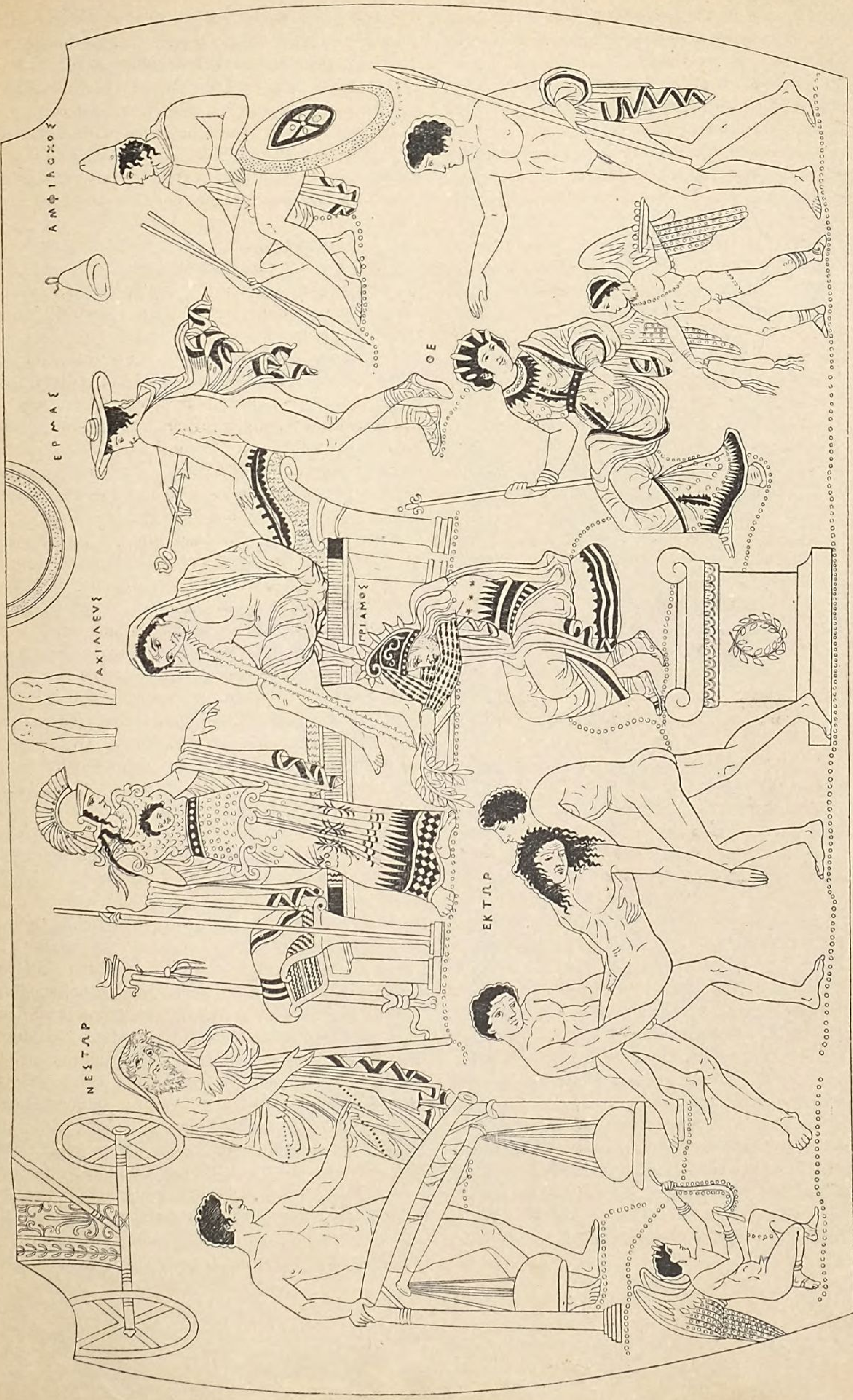
1866 p. 241—270. Wir sehen Achill in seinem Zelte — der Ort ist durch die aufgehängten Waffen und Kleidungsstücke angedeutet — auf einem schönverzierten Speisesofa mit Doppelpolster nach Weise späterer Zeiten gelagert. Er hat abgespeist, wie Ω 475, aber das Messer noch in der Hand und vor sich den Speisetisch mit zwei Schalen, dazwischen Speisen und herabhängende Binden. Unter dem Lager liegt ausgestreckt, an den Händen noch gebringen zu lassen. Hinter Priamos stehen zwei Diener und zwei Dienerinnen, welche grofse Amphoren, Laden, Dreifüfse und Silberschalen als Lösegeld tragen. Automedon und Alkimos, die Homer (Ω 474. 574) erwähnt, sind nicht gegenwärtig, da man ihrer für die Veranschaulichung des Vorganges nicht bedurfte.

In der Tragödie die Phryger hatte Aischylos mit Benutzung eines Homerverses (X 351: οὐδ' εἴ κεν σ' αὐ-

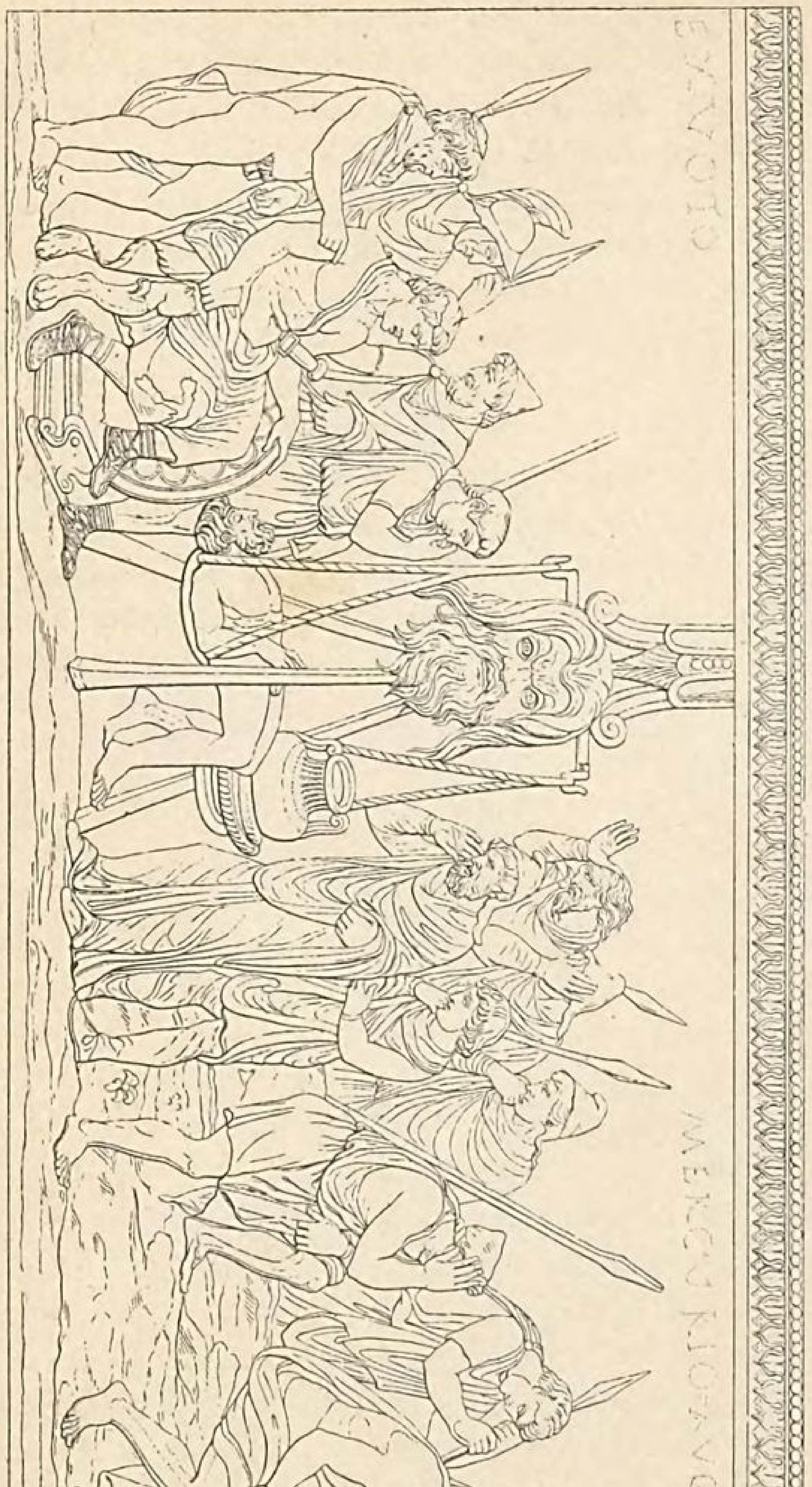


791 Priamos bei Achill. (Zu Seite 737.)

fesselt (von der Schleifung her), mit Wunden auf der Brust bedeckt der Leichnam Hektors, geradeso wie auf andern Bildern (Overbeck Taf. 20, 3), als grausig redendes Zeugnis für die Bedeutung des Vorgangs. Priamos, der anderswo (ganz wie bei Homer) zur Erde gesunken des jungen Helden Kniee umfafst, steht hier in würdiger Haltung, den Stab aufstützend, vor ihm; anscheinend hat er seine Anrede schon zu Ende gebracht; denn Achill wendet sich zu dem seitwärts stehenden, ebenso wie er selbst bekränzten Schenkknaben (wieder ein Zusatz späterer Sitte!), welcher ein Seihgefäfs (ἠθμός) und einen Füllöffel hält, um dem Gaste den Begrüfsungstrank τὸν χρυσῷ ἐρύσασθαι ἀνώγοι Δαρδανίδης Πρίαμος) den zurückerbetenen Leichnam Hektors wirklich mit Gold aufwägen lassen, vgl. Schol. Ven. ad l. c.: ὁ δὲ Αἰσχύλος ἐπ' ἀληθείας ἀνθιστάμενον χρυσὸν πεποίηκε πρὸς τὸ Ἕκτορος σῶμα ἐν Φρυξίν; Hesych. lex.: ἄροτον· τὸν ὁλκὸν τοῦ Ἕκτορος, ἢ τὸ ἀντίσταθμον. Αἰσχύλος Φρυξίν. Obgleich der Tragiker deswegen von Komikern verspottet wurde, gelangte dies Motiv dennoch in der späteren Poesie und Malerei zur dauernden Geltung. Eine apulische Amphora mit Maskenhenkeln (Abb. 792, nach Mon. Inst. V, 11) zeigt eine grofsartige Komposition, deren Gefüge nicht etwa verlorene Schriftquellen zu grunde liegen, sondern



792 Hektors Loskaufung. (Zu Seite 738.)



793 Hektors Leiche wird gewogen, Patroklos beklagt.

die aus des Künstlers Phantasie entsprungen ist. Im Hintergrunde sitzt in seinem Zelte auf dem Sofa der tieftrauernde Achill, mit kurzgeschorenem Haar (Ψ 141), das Gewand schleierartig über das Haupt gezogen, auf einen rauhen Stecken das Kinn aufstützend. Hermes und Athena reden ihm tröstend zu; entfernter steht links Nestor, sitzt rechts Antilochos (hier verschrieben Amphilochos), der Ersatz des Patroklos, die beide wohl schon das ihrige versucht haben. Im Vordergrunde hinter dem Opferaltare hingekauert starrt Priamos, in phrygischer Tracht, durch den Ölzweig als Flehender bezeichnet, die Rechte jammernd ans Haupt gepreſst, auf die Leiche seines Sohnes, welche eben von zwei Dienern zur Wage hingetragen wird; selbst Thetis wendet den Blick von diesem Schauspiele ab, während zwei geflügelte, erosähnliche Genien dem Toten die Grabesehren (welche ihm ja nun gewährt sind) zubringen: Kränze, Binden, Opferkuchen. In der äuſsersten Ecke oben sieht man Priamos' Wagen. Man darf nicht vergessen, daſs das Ganze mit Beziehung zwar nicht auf Mysterien, aber doch auf Totenbestattung gemalt ist und daſs die Wirkung dieser Mythendarstellung für die Griechen ähnlich sein muſste, wie bei uns die Erinnerung an biblische Erzählungen und Gleichnisse. Darum sehen wir auch später diese Darstellung mehrfach auf Sarkophagen und zwar verbunden mit der Klage der Troer und ihrer Frauen um die Leiche Hektors, wobei Andromache und Astyanax erscheinen. — Spezifisch römische Anklänge, welche aus der Bearbeitung des Stoffes durch den Tragiker Attius abzuleiten sind, finden sich in dem Relief auf einer schöngeformten silbernen Weinkanne, die bei Bernay in der Bretagne gefunden ist (Abb. 793, nach Rochette, Mon. inéd. pl. 52). Links wird der Leichnam Hektors auf einer Wage gewogen, welche gerade unter dem als eine Maske gebildeten Henkel des Gefäſses angebracht ist und anderseits mit einem goldenen Kruge beschwert wird. Priamos und andre Troer, phrygisch gekleidet, stehen wehklagend zur Rechten, während links Achill thront, umgeben von vier Freunden, die man nach Gutdünken benennen mag. Auf der rechten Seite ist jedoch nicht die Leichenklage um Hektor, sondern die um Patroklos dargestellt, was schon aus dem Fehlen der Frauen und aus der griechischen Bekleidung hervorgeht. Neben der Leiche im Vordergrunde sitzt Achill, zu ihren Füſsen Odysseus, kenntlich am Spitzhute, auf der andern Seite Aias, gut charakterisiert. Weiter hinter ihm stützt der kahlköpfige Phoinix den Arm auf den Schild, in Schmerz versunken; und hinter dem Haupte der Leiche steht Nestor mit gefalteten Händen. Die beiden Figuren zwischen diesem und Odysseus mögen Automedon und Antilochos sein; zwei andre rechts bleiben unbenannt. — Römische Sarkophagreliefs, welche den alten Priamos

knieend und des Achilleus Hand küssend zeigen, dahinter die Diener mit dem Wagen, führt Overbeck an. Auf einem derselben ist die Lösungsscene mit dem Forttragen der Leiche und dem Entgegenkommen der wehklagenden Troerinnen verbunden. Von der eigentlichen Bestattung noch ein schönes Fragment bei Braun, Ant. Marmorw. I Taf. 9a u. b, woraus wir sehen, daſs auch die ilische Tafel und gute Gemmen nach gröſseren Vorbildern gearbeitet wurden.

[Bm]

Iliupersis, d. h. »die Zerstörung von Ilion« oder Troja. Diese Bezeichnung führten die auf jene tragische Begebenheit bezüglichen Gedichte bei den Griechen; sie ist um ihrer Kürze willen heutzutage bei den Archäologen wieder aufgenommen. Unter den nachhomerischen Epikern hatte zuerst Arktinos aus Milet diesen Stoff in einheitlicher Abrundung zusammengefaſst, dann Lesches aus Lesbos am Schlusse seiner Kleinen Ilias. Der Lyriker Stesichoros schlug eine neue, den Sagenkreis erweiternde Wendung ein, indem er die Rettung des Aineias zum Mittelpunkte erhob und durch Hinweisung auf die glanzvolle Zukunft dieses Geschlechtes in Italien der Darstellung des grausen Geschickes der Priamosstadt einen versöhnenden Nachklang zu geben wuſste. Die Spuren seiner für die spätere Auffassung der Römer höchst wertvollen Dichtung, welche ebenso wie alle übrigen (auch der älteren griechischen wie römischen Dramatiker) verloren gegangen ist, lassen sich nur spärlich in der Benutzung von Vergil, Seneca und spätgriechischen Epikern wiedererkennen. Im freien Anschluſs an diese ältesten Dichtungen bemächtigte sich früh dieses Stoffes die Kunst und zwar zunächst die Malerei, wobei sich ergibt, daſs die Verschiedenheiten in den dichterischen Bearbeitungen auch bei den Künstlern, welche nur nach Reminiszenzen arbeiteten, Schwankung und Unsicherheit in den Einzelheiten hervorrief. Schon einem der ältesten korinthischen Maler, Kleanthes, wird eine Eroberung Ilions zugeschrieben (Strab. 343). Von dem groſsartigen und epochemachenden Wandgemälde des Polygnotos in der Lesche der Knidier zu Delphi wird unter »Malerei« gehandelt werden; es stellte das eroberte und zerstörte Ilion und die Abfahrt der Hellenen in zahlreichen und kunstvoll angeordneten Gruppen vor und ist die umfassendste und am tiefsten gehende Kunstschöpfung über den Gegenstand geblieben. Aber auch die Skulptur versuchte die Gestaltung desselben in zwei Giebelgruppen von Tempeln, am Heraion bei Argos und am Zeustempel in Akragas (nach Welcker, Alte Denkm. I, 191—198, doch vgl. Heydemann, Iliupersis S. 8).

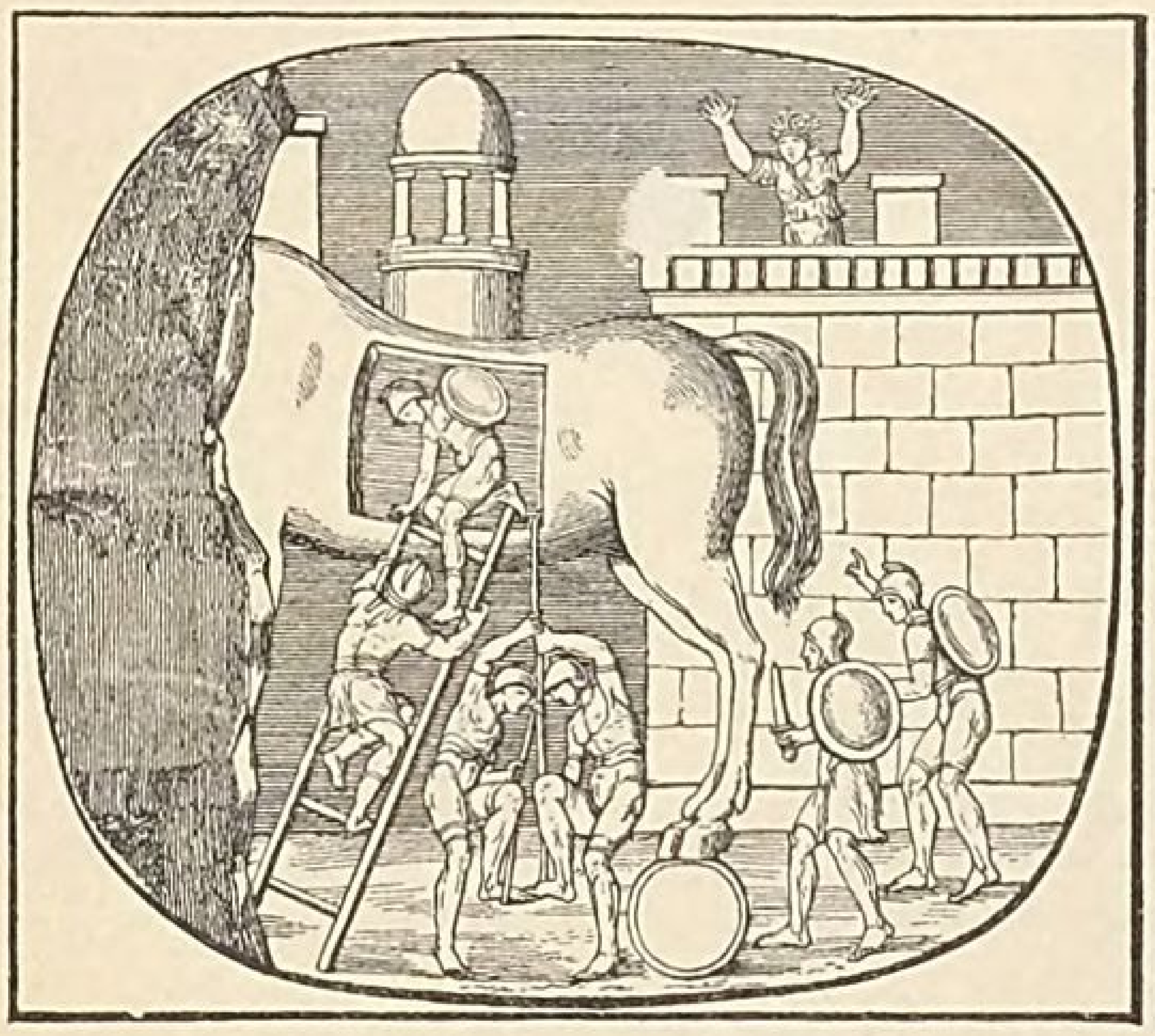
(Die in der Ekphrasis des byzantinischen Dichters Christodoros, etwa um 500, beschriebenen Statuen und Gruppen, welche hierher zu gehören schienen, sind von dem Verfasser ganz willkürlich benannt und gedeutet worden, wie K. Lange im Rhein. Museum 1880 S. 110—128 dargethan hat.)

Die Einleitung zur eigentlichen Zerstörung Ilions bildet gewissermaſsen die Geschichte des hölzernen Pferdes, ein naives Symbol für die Schiffe der Eroberer, da bekanntlich Homer selber oft genug die Schiffe als Meeresrosse (ἁλὸς ἵπποι) bezeichnet. Auf einer Vase sehen wir die Verfertigung des Pferdes durch den als Handwerker mit bloſsem Schurz bekleideten Epeios in Gegenwart der Athene (vgl. Homer ϑ 493) und des thronenden Agamemnon; auf einem etruskischen Spiegel arbeitet (gegen die Sage) Hephaistos daran (Overbeck 25, 3. 4). Einen miſslungenen Versuch nennt Brunn die Verfertigung des Pferdes auf einer kleinen Vase in Berlin (abgeb. Annal. Inst. 1880, K), wo Athena mit dem Helm auf dem Kopfe und über dem Chiton das Obergewand gürtelartig zusammengeknotet, an dem Pferde, welches nicht groſs und sichtlich aus Thon hergestellt ist, mit derselben Masse noch das Maul formt; zugleich fehlt dem Tiere noch das rechte Bein. Oben sind aber Säge und Drehbohrer aufgehängt, Instrumente für Holzarbeit. Der Herausgeber Michaelis löst (ebdas. S. 57) den scheinbaren Widerspruch sehr geschickt durch die Annahme, daſs die Göttin hier ein kleineres Modell aus Thon verfertigt, nach welchem der Meister Epeios in Holz arbeiten soll. Solche Versinnlichung der Hilfe Athenens ist der echt künstlerische Ausdruck für die Worte Homers (ϑ 492, O 71) und Lesches, wo Epeios κατ' Ἀϑηνᾶς προαίρεσιν arbeitet. Allgemeiner redet Verg. Aen. II, 15: *divinae Palladis arte;* aber noch Tryphiodor 57 sagt: βουλῇσι ϑεῆς ὑποεργὸς Ἐπειός.

Die Einholung des Rosses von seiten der thörichten Troer zeigt in der Art der *tabula Iliaca* (s. Abb. 775 auf Taf. XIII N. 86, 87) ein römisches Grabgemälde, der abgeschwächte Nachklang einer vielleicht bedeutenden Komposition mit Kassandra, sowie abmahnenden und äffenden Gegnern (Overbeck 25, 18). Endlich ist das Aussteigen der Helden aus dem in die Stadt gezogenen Rosse, welches auch auf der Akropolis von Athen in Erz stand (speziell athenische Helden schauten daraus hervor: Menestheus, Teukros und die Theseussöhne, Paus. I, 23, 10) uns (abgesehen von der ilischen Tafel N. 91) nur in einer fragmentierten Gemme überliefert; hier Abb. 794, nach Winckelmann, Mon. ined. 140. »Ein Turm und die Mauern der Akropolis im Hintergrunde; auf den Zinnen der letzteren eine Figur, welche mit ausgebreiteten Armen ihren Schrecken ausdrückt, etwa Kassandra. Im Vordergrunde das riesenhafte hölzerne Pferd, mit den Füſsen auf Rollen stehend. Durch eine Klappe in der Seite steigen teils auf angelehnter Leiter, teils an einem Stricke sich herablassend, sechs griechische Helden aus, deren zwei schon den Boden erreicht haben.« — Dagegen findet sich nur auf einer etrus-

kischen Aschenkiste die sehr charakteristische Verbindung des Rosses mit den Troern, welche beim Schmause überfallen werden (schon bei Lesches) in der gewöhnlichen rohen Ausführung (Overbeck 25, 20; vgl. Schlie, Troischer Sagenkr. S. 151).

Unter der Zahl der erhaltenen Kunstwerke, welche eine zusammenfassende Darstellung der ganzen Begebenheit oder wenigstens mehrere Scenen bieten, verweisen wir zunächst auf den oben S. 719 beschriebene Mittelbild der [illegible]iaca (abgeb. Taf. XIII), welches trotz mangelhafter Ausführung von einheitlicher Komposition ist und eine unverächtliche schematische Übersicht gewährt. Von den griechischen bemalten Tongefäfsen zeigt das schönste Bild die sog. Vivenziovase im Museum von Neapel, welche wir

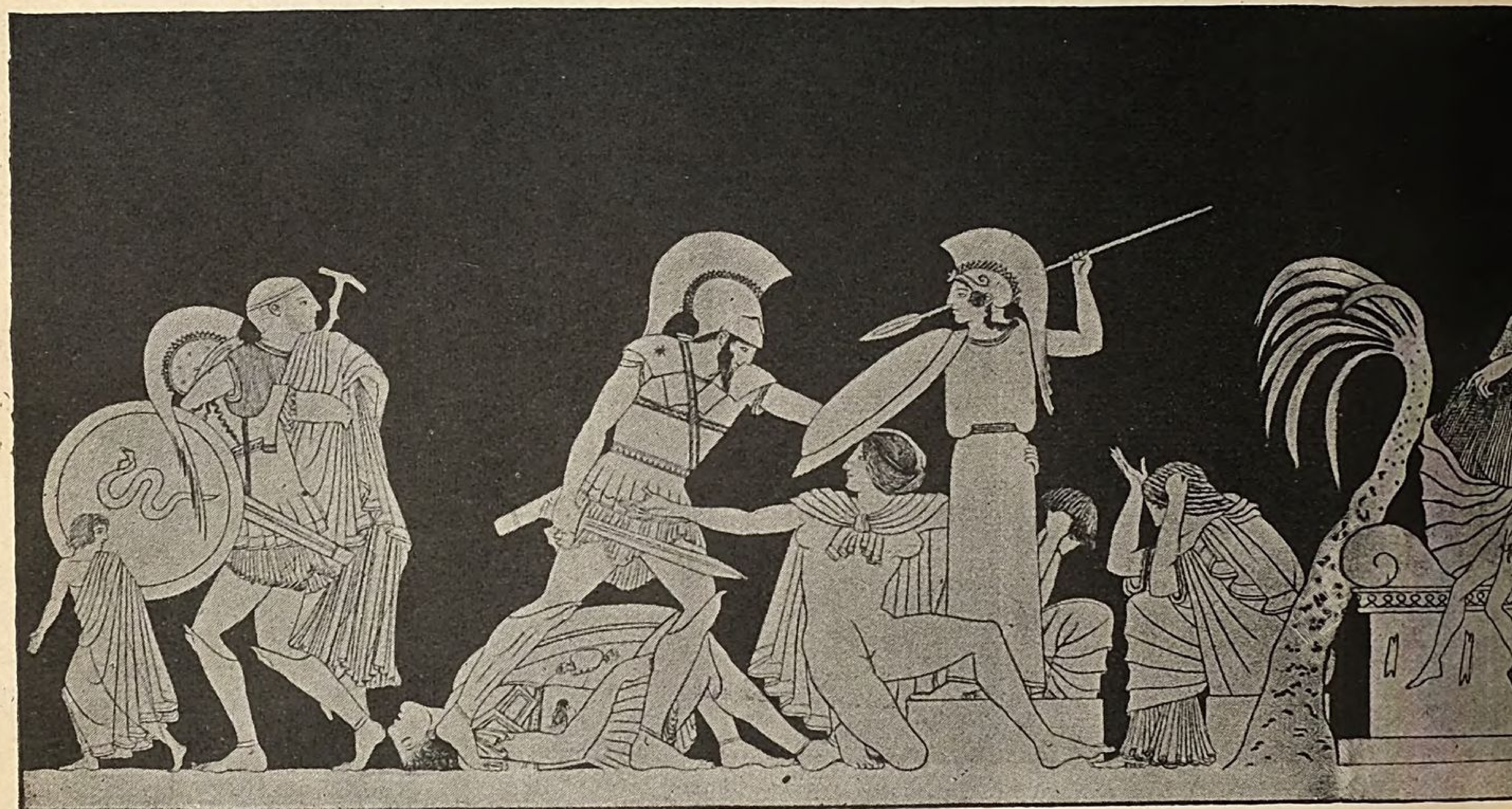


794 Das hölzerne Pferd. (Zu Seite 741.)

in Abb. 795 auf Taf. XIV, nach Tischbein, Homer nach Antiken Heft 9 Taf. 5, 6 hier wiedergegeben. Die Vase wurde 1797 in einem Bleibehälter gefunden, der ihr als Schutzmantel diente; ihre Form ist die einer Hydria, um deren Schulter das Bild zusammenhängend bis an den hinteren Henkel herumläuft. Die beiden Mittelgruppen, welche die Vorderseite des Gefäfses schmücken, enthalten je sechs Figuren, welche auch gröfser gemalt sind, als die seitlich sich daran schliefsenden Gruppen von vier und drei Personen. Genau im Mittelpunkte des Ganzen steht den Hausaltar im Hofe des Palastes des Priamos, der Altar des Zeus (ἑρκεῖος), dessen Oberfläche von einer ionischen Volute berandet ist; die an der Seite sichtbaren Streifen bezeichnen kleine Öffnungen, durch welche das Fett und Blut Abflufs fand. Daneben ein Lorbeerbaum, den auch Vergil erwähnt (Aen. II, 513: *veterrima laurus*). In reicher und faltiger, fast frauenhafter Kleidung sitzt auf dem Altare der greise und ziemlich kahlköpfige König, die Leiche seines schon an mehreren Wunden verbluteten Enkels Astyanax auf dem Schofse haltend und verzweiflungsvoll beide Hände gegen das Gesicht drückend. Vor ihm zu Füfsen liegt nach gewöhnlicher Annahme sein Sohn Polites, den Neoptolemos soeben erschlagen hat (Verg. Aen. II, 526 ff.). Der Sieger steht nun in der ganzen Kraft und Schönheit seiner Jugend vor dem Alten, den er an der Schulter gepackt hat, und schwingt über ihm das blitzende Schwert. Indessen eilt von rechts her eine hohe Frauengestalt herzu, welche in beiden Händen eine ganz eigentümliche Waffe schwingt. Das lange verkannte Instrument ist nichts anderes als eine Mörserkeule (ὕπερος, Hesiod. Opp. 423), welche in Küche und Vorratskammer von den Frauen zum Zerstampfen von Körnern zum Brot, auch etwa von Mandeln und Gewürzen gebraucht wurde und auch auf einem Vasenbilde in solcher Eigenschaft sich angewandt findet (vgl. Blümner, Technol. I, 17). Hier dient diese sonst friedliche Keule ebensogut als zufälliges Mittel der Notwehr und des Angriffs, wie bei Agamemnons Ermordung Klytaimnestra eine Fufsbank zum Zuschlagen erhoben hat (s. oben S. 21 Abb. 22), oder wie die von Odysseus angegriffenen Freier die Speisetische als Schilde vorhalten. Die mutige Frau aber benennt Robert, Bild und Lied S. 59 ff. als Andromache, welche ihren Astyanax zu retten oder zu rächen herbeistürzt, daran aber von einem gerüsteten Griechen mit entgegengehaltenem Schwerte verhindert wird. Die etwas befremdliche Stellung dieses Kriegers wird dabei so erklärt, dafs derselbe im Begriff stand, den Toten, der zu Neoptolemos' Füfsen liegt, seiner Rüstung zu berauben. Durch geschickte Kombination wird nun aber wahrscheinlich gemacht, dafs jener Gefallene nicht Polites, sondern Deiphobos sei, der Gemahl der Helena nach Paris Tode, und sein Besieger kein andrer als Menelaos. Die Erzählung von diesem Kampfe kennt allerdings schon Homer (ϑ 517 ff.) und mit weiterer Ausschmückung nach älteren Quellen Vergil (Aen. VI, 494 ff.). Der Name der Andromache ist aber aufserdem auf der Vase des Brygos (s. unten) der ganz gleich gebildeten keulenschwingenden Frau beigeschrieben.

Auf der anderen Hälfte des Mittelbildes sehen wir das berühmte troische Palladion in wehrhafter Gestalt mit vorgehaltenem Schilde ein nur mit übergeschlagenem Mantel bekleidetes Weib schützen, welches hingekniet mit der Linken das Bild umklammert, während sie die Rechte flehend ihrem Verfolger entgegenstreckt. Es ist Kassandra, welche Aias, des Oileus Sohn, nicht achtend des auf ihn gezückten Speeres der Göttin in wilder Begier schon am Haare gepackt hat, um sie von dem Bilde wegzureifsen, wobei er dasselbe zugleich umstürzen wird. Sein entblöfstes Schwert deutet noch an, dafs er soeben mit demselben den Koroibos, den Verlobten der Seherin, niedergehauen hat und über den am Boden Liegenden wegschreitet (vgl. Verg. Aen. II, 341 ff., 403 ff.; Paus. X, 27, 1). Das Motiv gab schon

J[illegible] 308



795 · Die Einnahme von T

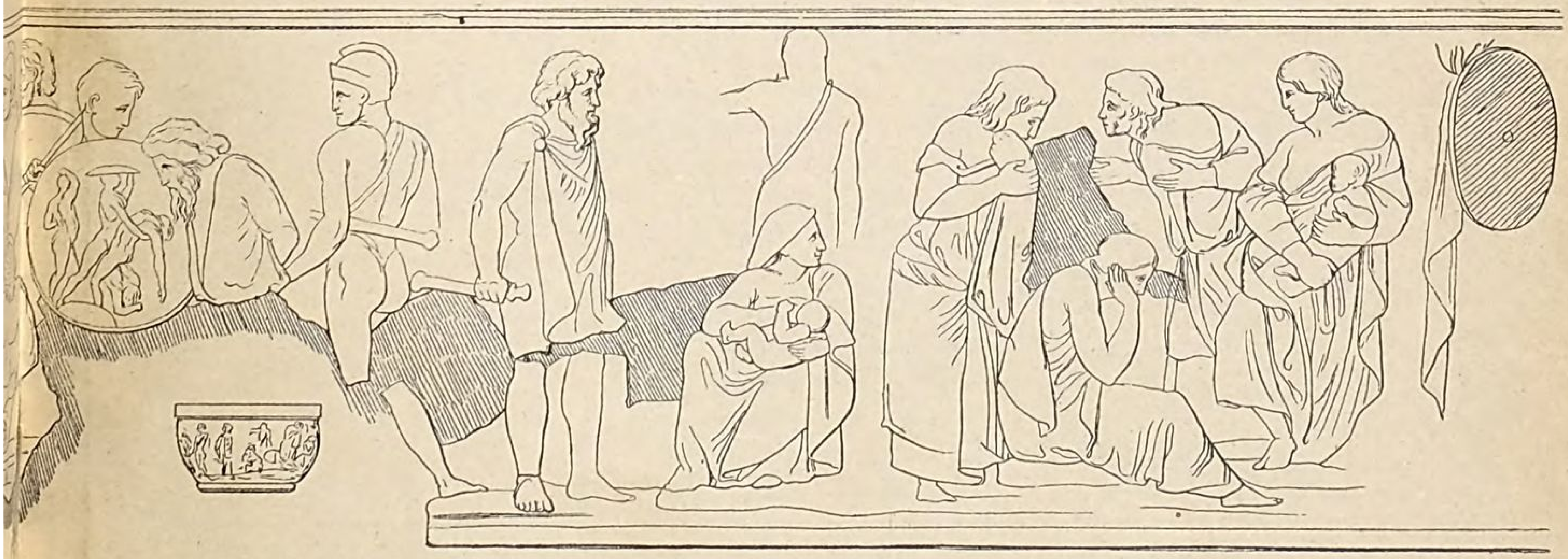


796 Das Gericht über die gefangenen Troja

DRUCK VON R. OLDENBOURG IN MÜNCHEN.



ja (Vasenbild). Zu Seite 742.



her (Silberbecher in München). Zu Seite 743.

Homer N 363 ff. Die rechter Hand auf dem Fufsgestell des Palladion hockende Frau erklärt man vermutungsweise für Helena; die ihr gegenübersitzende an dem Palmbaum ist ziemlich sicher Hekabe, »welche vom Mord des Gemahls sich abwendend, das Leid ihrer Tochter Kassandra sehen mufs«. »Diese beiden Scenen der Vernichtung von Priamos Haus, verbunden mit gottlosem Frevel der Sieger, werden von friedlichen Scenen eingeschlossen, die durch die Kinderliebe und die Befreiung aus der langen Knechtschaft, welche sie verherrlichen, beruhigend auf den Beschauer wirken und die grellen Mifsklänge der Zerstörung mildernd auflösen.« Neben der Kassandragruppe sehen wir Aineias, der seinen greisen und lahmen Vater Anchises (rührend ist die Krücke des Alten) aus dem Getümmel trägt, mit dem sich neugierig umschauenden kleinen Askanios. Auf der andern Seite aber hinter der kämpfenden Andromache haben Demophon und Akamas, die Söhne das Theseus aus Athen, ihre Grofsmutter Aithra, welche nach manchen Schicksalen als Dienerin der Helena hatte nach Troja folgen müssen, wiedergefunden und heifsen sie zur Heimkehr aufstehen. Die gegenübersitzende Frau wird für ihre Mitsklavin Klymene gehalten (nach Homer Γ 144).

An Harmonie der Kompos''on, sowie an Schönheit der Ausführung kommt der Vivenziovase am nächsten eine Trinkschale des Brygos, welche Heydemann (Iliupersis, Berlin 1866) veröffentlicht hat. Die Hauptgruppe besteht auch hier aus dem auf dem Altar sitzenden Priamos und Neoptolemos, welcher eben den am Bein gepackten Astyanax zu zerschmettern im Begriff ist, die anderen Gruppen aber, obwohl in ihren Motiven zum Teil mit den bekannten übereinstimmend, ergeben seltsame Widersprüche und sind infolge irrtümlicher Namensbeischriften bis jetzt undeutbar geblieben. Am besten urteilt Brunn, Troische Miscellen II, 226 ff., III, 207 ff. Ein Bronzehelm aus Pompeji (abgeb. zum Teil bei Heydemann Taf. III, 1) trägt als bildlichen Schmuck die Hauptscenen in weniger künstlerischer, als grob konventioneller Auffassung: auf der Helmkappe Aias und Kassandra, Priamos und Neoptolemos, Menelaos und Helena (mit nichtssagenden Geberden), Aineias' Flucht; auf den Backenstücken Sinon der hier ergriffen und dort vor Priamos geführt wird. Wahrhaft künstlerisch dagegen ist der Anlage nach die ziselierte Darstellung auf einem Silberbecher im Münchener Antiquarium (N. 590), welche wir hier (Abb. 796 auf Taf. XIV, nach Thiersch, Abhandl. d. Münch. Akad. 1849 S. 107 ff.) wiederholen, »in jeder Hinsicht ein Kunstwerk ersten Ranges«. Der Herausgeber findet darin eine Erinnerung an einen bei Athen. XI, 782 (S. 1037 Dind.) erwähnten Silberbecher des Toreuten Mys, zu welchem Parrhasios die Zeichnung gemacht hatte: σκύφον Ἡρακλεωτικὸν τεχνικῶς ἔχοντα Ἰλίου ἐντετορευμένην πόρθησιν, ἔχοντα ἐπίγραμμα τόδε. Γραμμὰ Παρρασίοιο, τεχνὰ Μυός, ἐμμὶ δὲ εἰκὼν Ἰλίου αἰπεινᾶς, ἂν ἕλεν Αἰακίδας; s. Brunn, Künstlergesch. II, 409. (Eine Nachbildung dieses Bechers in unserm Gefäfse zu finden, hindert jedoch die Schildgruppe des Aias mit dem Leichname des Achill, da deren Erfindung keinesfalls vor das Jahr 400 zu setzen ist.) Die zum Teil zerstörte und abgeschliffene Cälatur läuft rund um den Becher und zerfällt in drei Scenen: rechts und links Gruppen trauernder Frauen (je sechs Personen), in der Mitte das Mordgericht des Neoptolemos (Gruppe von zehn Personen). Dieser Letztere, der Aiakide, ist genau wie in dem angeführten Epigramm hier Mittelpunkt des Ganzen; er thront auf einem Felsen (wie es scheint, denn die Beschädigung des Gefäfses läfst keine sichere Entscheidung zu) und gebietet mit Handbewegung die Abschlachtung eines gefesselt knieenden greisen Troers (die jungen sind alle im Kampfe gefallen) zu Ehren des Achill, wie dieser selbst Gefangene an Patroklos' Grabe geschlachtet. Freilich läfst sich für diese Annahme keine bestimmte poetische Quelle nachweisen, doch liegt sie so nahe, dafs es dessen nicht bedarf. Neben ihm steht Athena, welche, wie einige annehmen, durch begütigenden Zuspruch dem Morden ein Ende machen wird. Rechts von ihm sitzt zu seinen Füfsen ein Greis, vielleicht Phoinix. Hinter ihm stehen Myrmidonen, deren einer auf seinem Schilde die sog. Pasquinogruppe (s. Art. »Ilias« S. 731 Abb. 785) führt; ein andrer bringt noch einen gefesselten Troergreis heran. Auf dem linken Flügel dieser Hauptscene sitzt in dem Zelte des Siegers (Tuchvorhang und Schild) tief verhüllt, den Schmerz im Angesichte, Andromache, vor welcher unbefangen der kleine Astyanax spielt. Soeben hat die hinter ihr stehende Hekabe mit zitternd erhobenen Händen der unglücklichen Mutter verkündet, dafs der grause Machthaber den Tod des Knäbleins verlangt. Die ganze Gruppe der Mitgefangenen drückt namenlosen Schmerz aus. Ein spätrer Moment zeigt sich auf der rechten Seite, wo zwar andre Mütter ihre Kinder säugen dürfen und (anscheinend) wieder die beraubte Andromache mitten zwischen ihnen sitzen mufs, Hekabe aber (in derselben Haltung unverkennbar) die vor ihr stehende Tochter Polyxena verlieren soll, welche der im Hintergrunde angedeutete Schatten Achills als Opfersühne auf seinem Grabe heischt, wie der in einiger Entfernung stehende Grieche mit dem Schwerte (man nennt ihn Odysseus oder Talthybios) soeben angekündigt hat. (Die vorstehende Erklärung von Thiersch wird von Brunn, Troische Miscellen II, 235 ff., in der Benennung der Frauenfiguren, des »Schattens des Achilleus«, welcher ihm v'elmehr eine als Siegeszeichen aufgehängte Rüstung zu sein scheint, dann auch des nicht als solchen charakterisierten Odysseus nicht ohne Grund angezweifelt. Vgl. Friederichs, Baust. N. 497.)

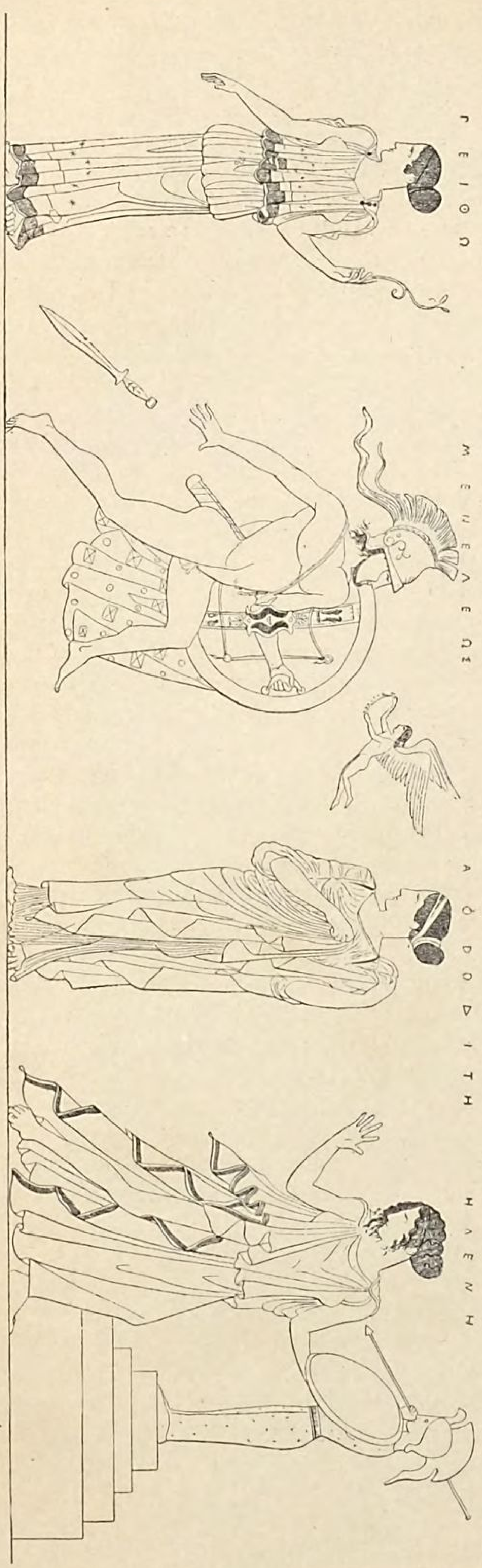


797 Die Ermordung des Astyanax. (Zu Seite 745.)

Weit häufiger und mannigfaltiger als die Darstellung des Ganzen ist die Vorführung einzelner Scenen, in welchen, wie die Dichter, so auch die Künstler je nach Lokalsage, künstlerischen Rücksichten und Zeitgeschmack stark variieren. Wir können davon hier nur einige Hauptsachen berühren und müssen für alle Spezialfragen auf die beiläufig angeführten Schriften verweisen. Ebenso können die neuerlich entdeckten Vasengemälde in Bologna (Mon. Inst. X, 54 und 54 A, XI, 14. 15) hier nur mit Hinweis auf ihre abweichenden Darstellungen eben zitiert werden.

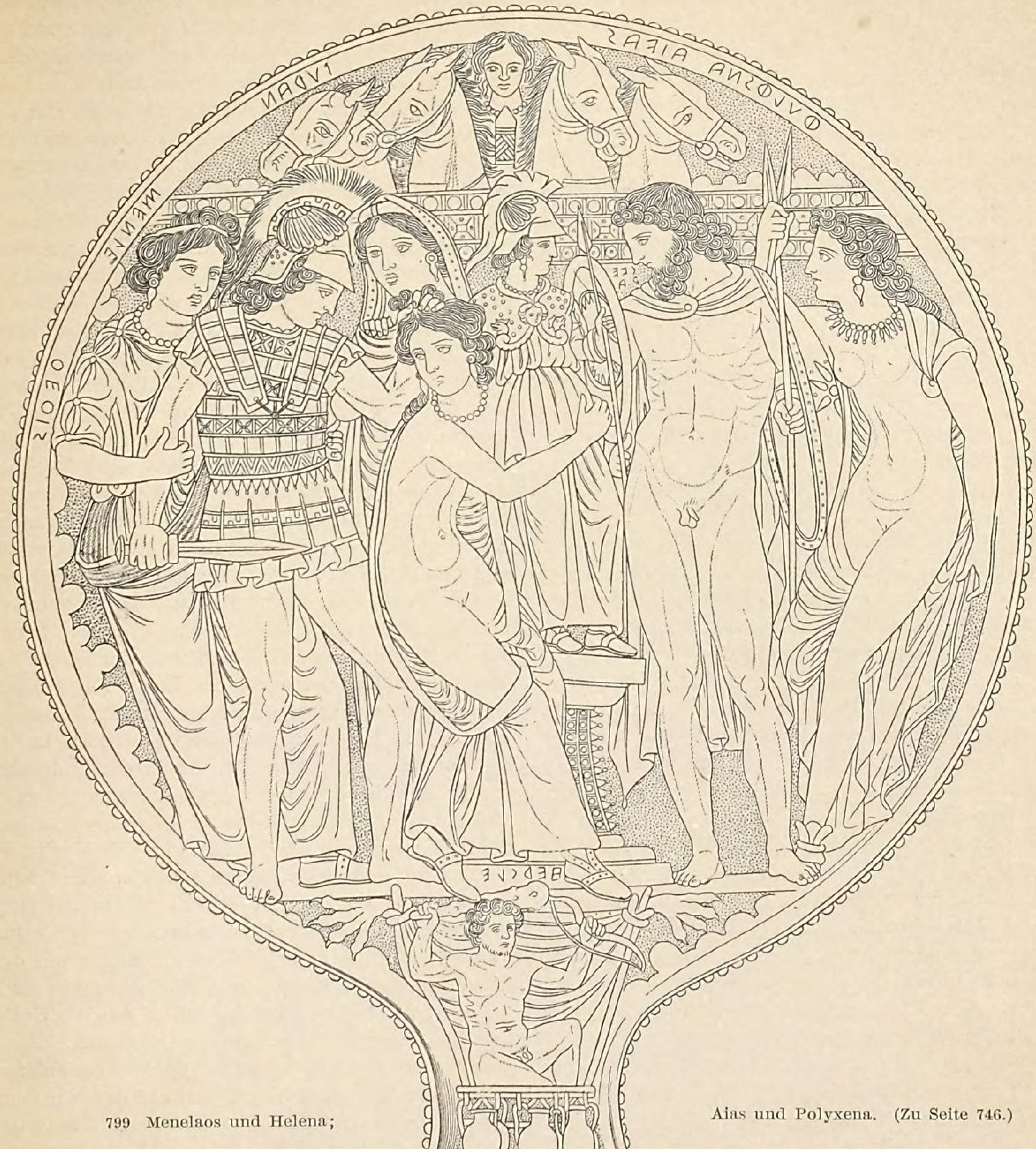
Des Priamos und Astyanax Tod wird als der Kern der ganzen Sage auf archaischen Vasenbildern oft zusammengefafst. Von den ältesten Epikern hatte Arktinos den Priamos am Altare des Zeus enden lassen und Odysseus tötet den Astyanax. Dagegen bei Lesches wird der Greis bis an die Palastthüre fortgeschleift und dort erst getötet, von Neoptolemos auch Astyanax vom Turme herabgeschleudert. (Wir setzen die Hauptstellen bei. Proklos: καὶ Νεοπτόλεμος μὲν ἀποκτείνει Πρίαμον ἐπὶ τὸν τοῦ Διὸς τοῦ ἑρκείου βωμὸν καταφυγόντα. καὶ Ὀδυσσέως Ἀστυάνακτα ἀνελόντος Νεοπτόλεμος Ἀνδρομάχην γέρας λαμβάνει. Paus. X, 27, 2: Πρίαμον δὲ οὐκ ἀποθανεῖν ἔφη Λέσχεως ἐπὶ τῇ ἐσχάρᾳ τοῦ Ἑρκείου, ἀλλὰ ἀποσπασθέντα ἀπὸ τοῦ βωμοῦ πάρεργον τῷ Νεοπτολέμῳ πρὸς ταῖς τῆς οἰκίας γενέσθαι θύραις. Die Verse des Lesches über Astyanax Tod bei Tzetzes ad Lycophr. 1263: παῖδα δ' ἑλὼν ἐκ κόλπου ἐυπλοκάμοιο τιθήνης ῥῖψε ποδὸς τεταγὼν ἀπὸ πύργου· τὸν δὲ πεσόντα ἔλλαβε πορφύρεος θάνατος καὶ μοῖρα κραταιή. Vgl. die Ahnung der Andromache bei Homer Ω 735, Paus. X, 25, 9.) Aus technischen Rücksichten haben nun die Maler das Herabschleudern vom Turme nicht dargestellt und zugleich aus künstlerischer Empfindung die Verbindung mit Priamos' Ende beibehalten. Gerade in den ältesten Bildern wird das Grauenhafte der Scene dadurch erheblich gesteigert und die Wildheit des Achilleussohnes hervorgehoben, der das Knäbchen am Beine gefafst hält, um es an dem Altare selbst vor des Grofsvaters Augen zu zerschmettern. So namentlich auf dem Gemälde einer feingemalten vulcentischen Amphora in Berlin (Abb. 797, nach Gerhard, Etrusk. und campan. Vasenb. Taf. 21), deren altertümliche Technik sich besonders in den Gewändern und Ornamenten kundgibt. Priamos sitzt auf dem aus Backsteinen gemauerten Altare in geblümtem Gewande und berührt flehend das Kinn des Grausamen, der ihm schon seinen tot am Boden liegenden Sohn Polites geraubt hat. Die beiden Frauen hinter dem Könige, obwohl ununterschieden, können nur als Hekabe und Andromache gefafst werden. Zum Seelenausdruck war die Kunst noch nicht gelangt; darum ist auch in der nebenstehenden Gruppe nur durch den Schlufs der Analogie Menelaos, der die Helena wiederfindet, zu erkennen. Dennoch hat der Künstler den Gegensatz roher Kriegswut und versöhnlicher Milde ohne Zweifel mit Bewufstsein gewählt. Ähnliche Darstellung der Hauptscene auf einer tanagräischen Dreifufsvase der Sammlung Sabouroff Taf. 49, wo Priamos schon tot über dem Altare hingestreckt liegt und von Hekabe beklagt wird. Die verschiedenen Darstellungstypen der Scene behandelt Furtwängler in seiner Erläuterung des Bildes.

Von der Wiedergewinnung der Helena durch Menelaos nach der Tötung des Deiphobos, ihres zweiten trojanischen Gemahls, gab es in der älteren Poesie verschiedene Versionen, welche auch auf die Kunstdarstellungen Einflufs übten (Robert, Bild und Lied S. 77 ff.). Bei Proklos heifst es nach Arktinos einfach: Μενέλαος ἀνευρὼν Ἑλένην ἐπὶ τὰς ναῦς κατάγει Δηΐφοβον φονεύσας; sie wird wie eine Kriegsgefangene weggeführt. Dagegen zu den Versen Aristoph. Lys. S. 155 f.: ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλά πα γυμνᾶς παραυιδὼν ἐξέβαλ', οἰῶ, τὸ ξίφος bemerkt der Scholiast: ἡ ἱστορία παρὰ Ἰβύκῳ. τά δὲ αὐτὰ καὶ Λέσχης ὁ Πυρραῖος ἐν τῇ μικρᾷ Ἰλιάδι. καὶ Εὐριπίδης· ἀλλ' ὡς ἐςεῖδες μαστὸν, ἐκβαλὼν ξίφος φίλημ' ἐδέξω; zu welcher letzteren Stelle (Androm. 629) wiederum schol.: ἄμεινον ᾠκονόμηται τὰ παρὰ Ἰβύκῳ· εἰς γὰρ Ἀφροδίτης ναὸν καταφεύγει ἡ Ἑλένη κἀκεῖθεν διαλέγεται τῷ Μενελάῳ· ὁ δ' ὑπ' ἔρωτος ἀφίησι τὸ ξίφος. Wie sich aus diesen Notizen abnehmen läfst, dafs die Scene nach dem veränderten Geist der Zeiten und der Dichter zuerst feiner psychologisch motiviert, dann aber üppiger ausgestaltet wurde, so auch in den Kunstdarstellungen. Der Kasten des Kypselos zeigte nach Paus V, 18, 1 Menelaos die Helena mit dem Schwerte verfolgend. Ebenso wird auf älteren Vasenbildern nach Arktinos Helena als Gefangene von Menelaos fortgeführt (so Abb. 797); auf jüngeren dagegen läfst er, plötzlich ergriffen von dem langentbehrten Anblick der Schönheit, das Schwert fallen. Unter diesen Bildern zeichnet sich eine Olpe aus Vulci, welche wir Abb. 798 (nach Mus. Greg. II, 5, 2 a) wiedergeben, durch treffliche Komposition und entsprechende Zeichnung besonders aus. Helena ist hier zum Heiligtum der Burggöttin Pallas selber geflohen, eine Abweichung von der Dichtung, welche nun gestattete, Aphrodite persönlich als Vermittlerin einzuführen. Die Göttin steht langbekleidet in ruhiger Würde da, während ihr Eros mit der Fessel eines bemalten Bandes auf den heranstürmenden Helden zuflattert. Helena selbst ist im dorischen Doppelchiton, dessen Schlitz bei der heftigen Bewegung ihr rechtes Bein fast bis zur Hüfte entblöfst zeigt (man denke an die lakonischen φαινομηρίδας Ibyc. frg. 61); die um Schonung bittende Bewegung ihrer rechten Hand ist sprechend schön. Und dafs Helena nicht nur mit ihren bezaubernden Körperformen auf Menelaos den Eindruck macht, dessen Wirkung wir schon an



798 Menelaos findet Helena wieder. (Zu Seite 745.)

dem fallenden Schwerte sehen, sondern auch durch liebreizende Rede, dafür zeugt die hinzugefügte Figur der Peitho mit dem Blumenstengel, welche gleichsam in der stereotypen Haltung der Allegorie zusamt der Aphrodite (hier als Vertreterin der gebotenen ehelichen Zuneigung) den Menelaos umschliefst und seinen Sinn wendet. Dafs dies eine feine attische Erfindung war, scheint auch dadurch bestätigt zu werden, dafs Helena auf einer Metope des Parthenon zum Tempel der Aphrodite flieht (vgl. Michaelis, Parthenon S. 139). — Eine noch vorgerücktere Auffassung der Scene bringt uns einer der schönsten etruskischen Spiegel (Abb. 799, nach Mon. Inst. VIII, 33), dessen Darstellung jedoch zugleich mehrere ungelöste Rätsel darbietet. Hier hat Helena, gröfstenteils entblöfst, das Standbild der gewappneten (im jüngeren Typus gekleideten) Pallas umklammert, während Menelaos, ganz jugendlich, sie beim Haar gepackt hält und das Schwert gegen sie zückt (vgl. Eur. Hel. 116: Μενέλαος αὐτὴν ἦγ' ἐπισπάσας κόμης). Hinter beiden erscheint vollbekleidet und verschleiert Aphrodite zur Vermittlung. Die beigeschriebenen Namen Menle und Turan machen die Deutung unbestreitbar; aber was soll hier Thetis, die dem Menelaos in den Arm fällt? Was ferner auf der andern Seite Aivas, der Oileussohn, der sich zur selben Zeit des schwersten Frevels gegen Athena schuldig machte, und hinter ihm ebenfalls ruhig ganz entblöfst dasitzend mit zwei Speeren in der Hand Phulphsna, womit nach etruskischer Verstümmelung nur Polyxena verstanden sein kann? Man kann nur mit Kekulé, der den Spiegel (Annal. 1866 S. 390 ff.) bespricht, annehmen, dafs der etruskische Künstler bei unvollkommener Kenntnis der griechischen Mythen hier aus gröfseren Vorlagen in unpassender Weise Kürzungen versucht und einzelne Personen aus dem Zusammenhange gerissen hat; ein Verfahren, wozu ihn ebenso wie zu dem bei aller Schönheit der Einzelfiguren fühlbaren Mangel an dramatischer Bewegtheit der eng zugemessene Raum veranlafste. — Den oberen Rand des Spiegels füllt, oberhalb des die Hauptscene abschliefsenden Zierrats, das Viergespann der Eos; den unteren Winkel nimmt ein jugendlicher Herakles mit Keule und Bogen ein, dessen Löwenfell hinter ihm an zwei Stangen zeltartig aufgespannt ist, während unter ihm Weinkrüge aufgehängt sind; beide Gegenstände hier, wie oft auf Spiegeln, ohne inneren Bezug auf das Ganze. — Unter den mehr als zwanzig bekannten Darstellungen des Vorganges finden sich noch andre Variationen, von denen besonders bemerkenswert diejenige ist, wo Athena dem das Schwert zückenden Menelaos in den Weg tritt, hinter Helena aber zugleich Apollon und Artemis leibhaftig an dem Altar des ersteren erscheinen (Mon. Inst. X, 54). Da Helena völlig bekleidet ist, so mutmafst der Herausgeber des Bildes Brizio Annal. 1878 S. 61 ff., dafs die



799 Menelaos und Helena; Aias und Polyxena. (Zu Seite 746.)

Beiziehung der Athena mehr sinnbildlich auf die allmählich wiederkehrende Besinnung des Helden zu deuten sei (vgl. Eur. Androm. 685 ἐσωφρόνουν), während Apollon, in dessen Tempel die Scene spielt, auf Befehl des Zeus handelt (mit Vergleich von Eur. Orest. 625, wo Apollon in bezug darauf sagt: ἐγώ νιν ἐξέσωσα κ' ἀπὸ φασγάνου τοῦ σοῦ κελευσθεὶς ἥρπασ' ἐκ Διὸς πατρός). Eine Variation, aber mit schwer zu deutenden Zuthaten, enthält die Vase des Makron in Gazette archéol. 1880 pl. 8, wovon die Kehrseite Art. »Helena« S. 637 Abb. 709 gegeben ist. Anderes Annal. 1877 S. 260 ff. Die jüngere Epoche behandelte die Scene sogar mit frivolem Humor. Auf einem fragmentierten Thonteller (Arch. Ztg. 1873 Taf. 7, 2) wird der gerüstete Menelaos von zwei Eroten zurückgehalten, deren einer sich an die das Schwert haltende Hand klammert, während der andre

sich an seinen Rock hängt. Von Helena ist nur der Arm erhalten, welchen sie nach dem Kinn des derb gebildeten Gemahls ausstreckt, dessen fast humoristische Schwerfälligkeit Dilthey a. a. O. auf seine Charakterisierung in der attischen Komödie (vgl. auch Eur. Andr. 627) zurückführt. In andrer Weise hat einen komischen Anflug ein Vasenbild (Mon. Inst. XI, 20), welches Art. »Ariadne« S. 124 erwähnt ist und Helena vollbekleidet von dem gerüsteten Menelaos mit blofsem Schwerte verfolgt zeigt, beide mit übermäfsig grofsen Schritten (nach Art der fliehenden Gorgonen auf archaischen Bildern) ausschreitend, während in dem durch eine Säule bezeichneten Tempel Aphrodite selber lässig dasitzt und einer Blume Duft einatmend mit siegesgewissem Lächeln zusieht. (Die Zusammenstellung der treulos verlassenen Ariadne und der von dem Ehemann verfolgten und wiedergewonnenen Helena könnte als eine witzige Anspielung auf das leichtsinnige Verhalten beider Geschlechter angesehen werden.)

Die Befreiung der Aithra, der Mutter des Theseus, welche als troische Gefangene schon Homer (Γ 144) kennt, durch ihre Enkel Akamas und Demophon ist eine spezifisch attische Sage; sie findet sich seit dem 5. Jahrhundert teils in den Gesamtbildern, teils allein. Bei Polygnot in der delphischen Lesche schlofs sie sich an die Helenascene (Paus. X, 25, 7: ἐφεξῆς δὲ τῇ Ἑλένῃ μήτηρ τε ἡ Θησέως ἐν χρῷ κεκαρμένη καὶ παίδων τῶν Θησέως Δημοφῶν ἐστι φροντίζων, ὅσα γε ἀπὸ τοῦ σχήματος, εἰ ἀνασώσασθαί οἱ τὴν Αἴθραν ἐνέσται). Genau so auf dem Vasenbilde Mon. Inst. X, 54, wo Aithra durch weifses Haar als Greisin bezeichnet ist, wie auch einmal (Overbeck Taf. 26, 13) die Runzeln des Gesichts bei ihr (und öfters bei Hekabe) angegeben werden, während sonst die griechische Kunst bis in die letzte Zeit Andeutungen des Verfalls am weiblichen Körper ablehnt.

Der Frevel des Aias, Oileus Sohn, an der Kassandra, der unglücklichen Seherin und Tochter des Priamos, ist von Dichtern und Künstlern aller Epochen vielfach bearbeitet worden. Nach der älteren Erzählung rifs der Held die Seherin nur von dem Bilde der Athene weg, wobei das von ihr umklammerte Götterbild umstürzte, also eine Verletzung des Heiligtums; vielleicht erst seit Euripides dichtete man von der Entehrung der Jungfrau im Tempel selbst, welche jedoch begreiflicherweise von der Kunst nicht dargestellt wurde. Die älteste Erwähnung der Gruppe ist an der Lade des Kypselos: Aias reifst Kassandra vom Götterbilde fort, mit der Beischrift: Αἴας Κασσάνδραν ἀπ' Ἀθηναίας Λοκρὸς ἕλκει. Dagegen sind andre Abweichungen von der Poesie sehr bemerkenswert, namentlich dafs in manchen Gemälden nicht das Bild, sondern die leibhaftige Göttin mit Schild und geschwungener Lanze die Zufluchtsuchende zu beschützen scheint. (Andre halten die Stellung doch nur für die des Pallasbildes, wie auf den panathenäischen Preisvasen.) Dazu findet sich auf den ältesten Vasen Kassandra in seltsam kleiner Gestalt gebildet und auch hier schon fast nackt. Mehrmals kommen dazu rätselhafte Zuschauer, z. B. Gerhard, Etr. und campan. Vaseng. Taf. 22 = Overbeck 26, 16. Auf rotfigurigen Vasen greift Aias fast regelmäfsig dem an das Götterbild sich anklammernden Mädchen in das volle Haar und man sieht, wie die zurückflatternde Chlamys des nicht mehr gerüsteten Aias, ebenso wie das sehr dünne oder herabfallende Gewand der Kassandra und nicht minder die gewaltsame Stellung ein sehr schönes Motiv boten, welches in verschiedener Weise ausgenutzt ist. Zugegen ist einigemal die scheu flüchtende Priesterin des Heiligtums, auf späteren Bildern auch andre schwer zu benennende weibliche Figuren. Anscheinend sehr einfach und doch ansprechend in den Raum komponiert ist das Innenbild einer rotfigurigen Schale (Abb. 800, nach Annal. 1877 tav. N), welches aber von dem Herausgeber Klein mit Recht als die bedeutendste der bekannten Darstellungen des Gegenstandes bezeichnet wird. Kassandra hat soeben in stürmischer Flucht das Palladion erreicht, welches sie vor Erschöpfung auf die Kniee niedersinkend umklammert. Flehend hebt sie das zurückgebeugte schöne Haupt, der geöffnete Mund läfst ihre Klage ahnen, ihre Augen suchen hoch oben Hilfe. In dem flatternden Haar haben sich durch den Fluchtlauf die Priesterbinden gelöst; der rasch übergeworfene Mantel ist entglitten und läfst den Körper unbedeckt. Aias ist nackt, er trägt aufser der Chlamys in der Linken Speer und Schild, dessen Wappen ein grasendes Reh, auf dem Kopfe den bebuschten Helm mit einem schreitenden Panther geziert. Mit seiner rechten Hand sucht er die der Kassandra von dem Götterbilde loszumachen; doch hat ihn mehr als in andern Darstellungen heilige Scheu vor der Göttin ergriffen, deren Bild er ängstlich anstarrt. Es ist vom Künstler der spannendste Moment gewählt; im nächsten mufs durch das Ringen auf der einen und das Widerstreben auf der andern Seite das Götterbild zu Falle kommen. Die Zeichnung des Palladions, das in seinem untern Teile deutlich die Hermenform wiedergibt, mit niedrigem Helm, altertümlicher Gewandung, steifer Haltung und absichtlich starrem Gesichtsausdruck, kann ganz wohl als eine Nachbildung des alten athenischen Idols angesehen werden. Da aus paläographischen Gründen (die hier gebrauchten Buchstabenformen AKNS verschwinden um Olymp. 83, 2) das Bild spätestens um 490 v. Chr. gemalt sein mufs, so vermutet der Erklärer einen Einflufs Polygnots, der in Delphi, sowie auch in der Gemäldehalle zu Athen das auf den Frevel des Aias folgende Gericht der griechischen Heerführer gemalt hatte (Paus. I, 15, 3; X, 26, 3). Auf diesem Gemälde

schwur Aias am Altare, das Bild der Göttin nicht umgerissen zu haben, während Kassandra dasselbe im Arme haltend dabei auf der Erde safs; gewissermafsen eine Veranschaulichung des sophistischen Schwures. Man bewunderte an der Figur der Seherin besonders die schön geschwungenen Augenbrauen und die geröteten Wangen (Lucian. imagg. 7: ὀφρύων τὸ ἐπιπρεπὲς καὶ παρειῶν τὸ ἐνερευθές).

Ganz anders gemahnt uns der Anblick unsrer jüngeren Vasenbilder und deren Auffassung teilenden Kunstwerke, Reliefs und Gemmen. Hier läfst sich mit dem Tempelschlüssel, mehrfach mit schwer zu deutenden Nebengruppen ausgestattet, wie dies in der »charakterloseren, freieren, flüchtigeren Art der apulischen Malereien« (Welcker) liegt. Mänadenartig wild und mit übertrieben flatterndem Haar zeigt sich Kassandra auf einem übrigens sehr schön komponierten Relief von Marmor, welches der alexandrinischen Zeit anzugehören scheint und die obige Zeichnung im Effekt zu übertreiben sucht, bei Overbeck 27, 5.

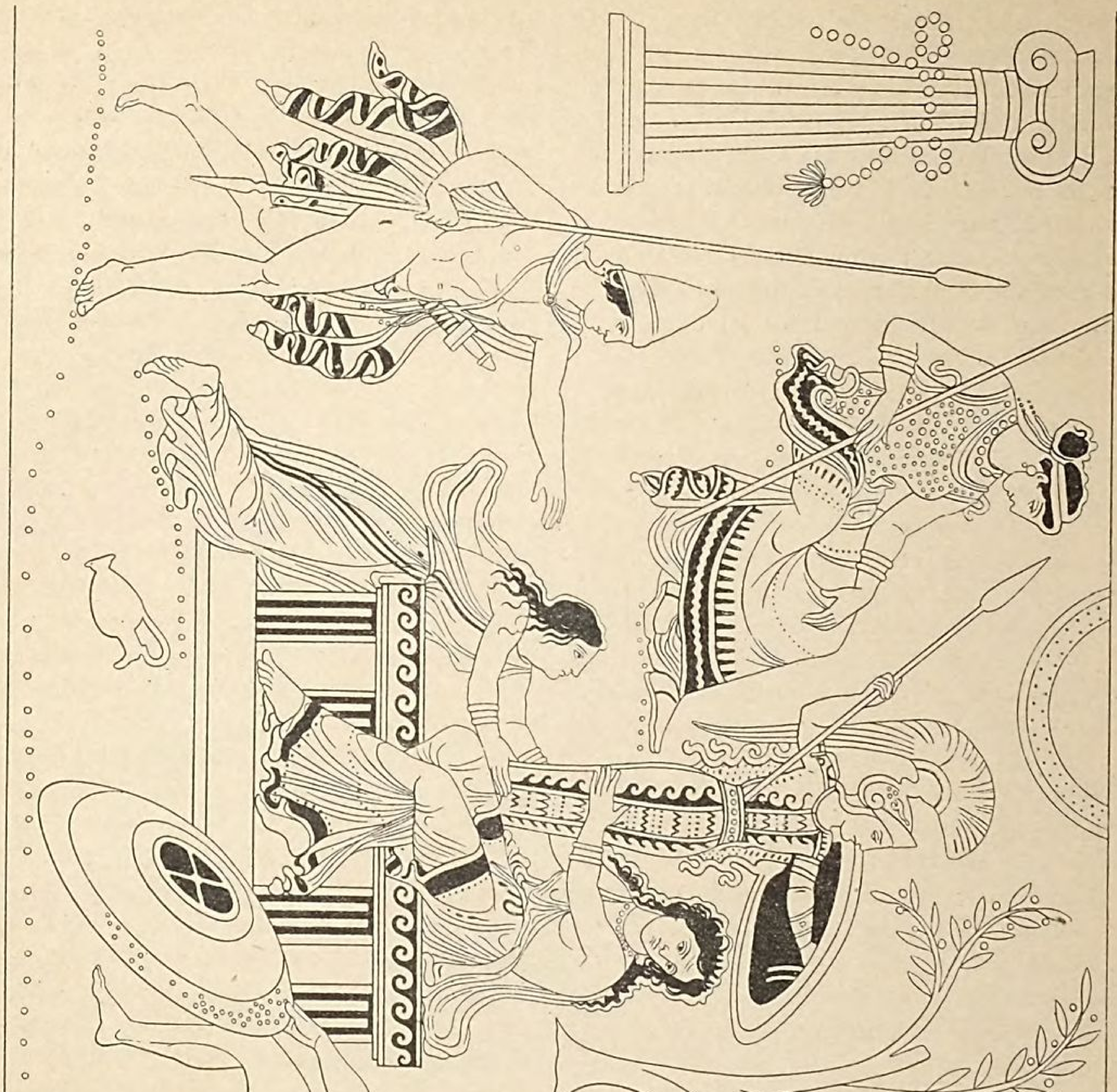
Wir geben zum Schlufs noch die Abb. 801 (nach R. Rochette, Mon. inéd. I pl. 66) eines jüngeren apuli-



800 Kassandra von Aias verfolgt. (Zu Seite 748.)

der Gedanke an eine beabsichtigte Entehrung des Mädchens kaum abweisen, obgleich die Besudelung des Tempels durch die ἀθέμιτος μίξις uns erst aus den Alexandrinern (Lycophr. 258. 1150) und den von ihnen abhängigen Dichtern (Propert. V, 1, 117) bekannt ist. Aias ist hier nicht, wie dort, gerüstet dargestellt, sondern mehr oder weniger nackt; er packt die Jungfrau bei den Haaren. Das Palladion wird zuweilen gar nicht von ihr berührt, so dafs ein Umstürzen nicht in Aussicht steht (s. z. B. Overbeck 27, 2); auf einem Bilde (Overbeck 26, 17) steht es abgewendet von der Flehenden, vielleicht zur Andeutung des Vorganges, welcher der Göttin ein Greuel war. Im übrigen sind diese Bilder aufser den erklärlichen Figuren, wie der flüchtenden Priesterin

schen Vasenbildes, dessen freie und flüchtige Behandlung den Erklärern Schwierigkeiten zu machen wohl geeignet war. Da eine Erörterung der verschiedenen Ansichten zu weit führen würde, so verweisen wir auf Overbeck S. 643 ff., dessen Erklärung von Heydemann Iliupersis S. 36 adoptiert wird und ihrer präzisen Kürze halber hier Platz finden möge: »Zu dem Palladion, welches in voller Rüstung auf einem Altar steht, sind schutzsuchend zwei Troerinnen geflüchtet; beide umklammern das Götterbild; die eine sitzt auf dem Altar, die andre ist an seinem Fufs niedergesunken. Nach der letzteren streckt ein jugendlicher, mit Chlamys und böotischem Helm, Schwertgehenk und Lanze versehener Krieger, in Eile folgend, begierig seine Linke aus; es ist der lokrische Aias,



801 Kassandra und Aias; Neoptolemos und Polyxena; Anchises mit Askanios. (Zu Seite 749.)

welcher Kassandra ohne Scheu und Ehrfurcht von dem Idol der Göttin wegreifsen wird. Nicht so der junge Griechenheld ihm gegenüber, der mit langwallendem Helmbusch und gegürteter Chlamys die lange Lanze und den runden Schild zur Erde gesetzt hatte und eben im Gespräch mit der andern tiefbetrübten flüchtigen Frau (sie hat Runzeln auf der Stirne) begriffen war, als Kassandra von Aias verfolgt dem Orte nahte. Neoptolemos hat die gleichfalls zum Palladion geflüchtete Polyxena ihm zu folgen vergebens zu überreden gesucht, sie aber gewaltsam fortzuschleppen scheute er sich; vielleicht ermutigte ihn das Beginnen des Aias, Polyxena gleichfalls mit Gewalt an sich zu reifsen zum Opfer für seinen göttlichen Vater. Den Schrecken, welchen die Gottvergessenheit der Griechenfürsten bei Göttern und Menschen erregt, gibt hier [rechts unten] eine davoneilende Priesterin der heiligen Stätte kund; dort [links oben] sitzt im höheren Raum Athene in ernster nachdenklicher Stellung da, den Blick auf ihr entweihtes Bild gerichtet, dem Schänder ihres Heiligtums gerechte Vergeltung ersinnend. Diesen Scenen des Frevels und der Zerstörung steht die Rettung der frommen Aeneaden gegenüber, die vom Schicksal bestimmt sind, ein neues mächtigeres Reich zu gründen; dafs wir nicht wie sonst Aeneas mit dem Vater auf dem Nacken und dem Sohne an der Hand sehen, sondern nur den greisen Anchises, der seinen Enkel fortführt, mag als künstlerische Freiheit des Vasenbildners gelten, der betonen wollte, dafs trotz den Gebrechen des Alters und der Unerfahrenheit der Jugend eben die Frömmigkeit und die Gottesfurcht, welche von den Siegern verletzt werden, die Flucht der Besiegten begünstigten und gelingen liefsen. Die mit einer Binde geschmückte ionische Stele, welche den fortziehenden Aeneaden gegenübersteht, bezeichnet wohl das Grabmal des Hektor, der für sein Vaterland kämpfend starb, durch seinen Tod aber Ilions Untergang beschleunigte.« Wir bemerken noch, dafs der grofse Lorbeerbaum in der Mitte des Bildes hier wie auf der Vivenziovase das Wahrzeichen des Vorganges gibt. Andre haben in der Gruppe der rechten Seite Menelaos und Helena erkannt, allerdings sehr abweichend von allen andern Darstellungen. — Aufzählung des vorhandenen Bildervorrats Annal. 1877 p. 249 ff.; dazu noch Mon. Inst. XI, 15; Heydemann, VII. Halle'sches Winckelmannsprogr. Taf. III, 6. Auf einem Bilde bei Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenb. 52, 1 streitet aufser der speerzückenden Pallas auch ihre (athenische Burg-) Schlange wider den Räuber; daneben Priamos voll Schmerz ans Haupt greifend.

Über die letzte Scene, die Auswanderung des Aineias, s. oben S. 30—32.

Die Opferung der Polyxena an Achills Grabe, wahrscheinlich durch die spätere Erzählung ihrer Verlobung mit dem Helden motiviert, war als Gemälde von Polygnot (oder Mikon) in den athenischen Propyläen dargestellt (Paus. I, 22, 6, auf welche auch wohl das Epigramm Anth. Plan. IV, 150 geht, vgl. Brunn, Künstlergesch. I, 217), ferner in Pergamon (Paus. X, 25, 4). Auf einer archaischen Hydria (Overbeck 27, 17) wird eine verschleierte Frau von einem gerüsteten Krieger am Arm gehalten und zu einem grofsen Grabhügel mit der Erdschlange daran hingeführt, über dem ein gerüstetes und geflügeltes Schattenbild im Luftschritt daherstürmt (vgl. dazu oben S. 736 Abb. 789); links Krieger und ein Viergespann. Die Deutung der feierlichen Darstellung auf Polyxena ist ziemlich unbestreitbar (vgl. Verg. Aen. III, 322). Sehen wir ab von zwei jüngeren Vasenbildern, welche Neoptolemos gegen die am Grabe sitzende Jungfrau das Schwert zückend zeigen, und von der ganz unsicheren Deutung einer pränestinischen Cista (Wieseler, Denkm. I, 311 a), so bleiben aufser der ilischen Tafel N. 107 nur zwei etruskische Aschenkisten, bei deren Deutung Schlie, Sagenkr. S. 153 wegen der auf diesen Denkmälern gebräuchlichen Kürzung breiterer Vorlagen noch Anstände findet. Zwei kurz bekleidete Männer zerren eine nur um den Unterleib bekleidete Frauengestalt an einen grofsen Altar hinan. Der eine hat ihren Arm, der andre ihr Haupthaar ergriffen und zückt auf sie ein Dolchmesser. [Bm]

Io. Es wird ziemlich allgemein angenommen, dafs die in Kuhgestalt wandernde Io den wandelnden Mond bedeute und dafs ihr hundertäugiger Hüter Argos (πανόπτης) den gestirnten Himmel der Nacht vorstelle, welchem der weifsstrahlende (ἀργειφόντης von ἀργός und φαίνω) Dämmerungsgott Hermes den Garaus macht (vgl. Eurip. Phoen. 1123; Welcker, Griech. Götterl. I, 336). Seitdem Io aber bei ihrer Vermenschlichung auf der Erde umherwandern mufste, bemächtigte sich die geographische Reflexion des dankbaren Stoffes und liefs die Königstochter, welche Zeus liebte und Hera hafste, durch die entferntesten Länder des Ostens ziehen, wie andre Götter und Helden (Genealogie u. Erzählung bei Apollod. II, 1, 3).

Die ältere Kunstepoche hat den Io-Mythus selten behandelt, desto häufiger die jüngere Zeit. Wir werden, Overbeck, Kunstmyth. I, 465 ff. folgend, nach den einzelnen Scenen die Monumente kurz besprechen.

Dargestellt ist 1. das Liebesabenteuer des Zeus und der Io auf zwei unteritalischen Vasen, von denen die eine (Wieseler II, 37) ziemlich einfach die Hauptpersonen zusammenstellt. Auf einem Altar in der Mitte sitzt Io, in vorgreifender Weise mit einem kleinen Horne an der Stirn (παρθένος βουκέρως) kenntlich gemacht, mit entblöfstem Oberleibe, zu Zeus redend, der in jugendlicher Bildung, das adlerbekrönte Scepter in der Rechten, vor ihr steht. Dicht hinter Io erhebt sich auf einer Säule das altertümliche

Idol der Hera, deren Priesterin die Jungfrau war. Von oben träufelt ein geflügelter Eros aus einem Salbenfläschchen Anmut und Liebreiz auf sie herab. Weiter hinter ihr steht ein schlanker Jüngling in beobachtender Stellung sich aufstützend, auf dem andern Bilde durch eine Keule als ihr Verwandter und künftiger Wächter Argos charakterisiert. Ein gegenüberstehender Satyr, welcher erstaunt die Scene betrachtet, deutet vielleicht auf des Argos bei Apollodor a. a. O. erwähnte Heldenthat. Die ganze Darstellung ist wenig belebt. Auf dem andern Bilde wird das Personal noch durch Aphrodite (hinter Zeus) und Hera (hinter Argos) vervollständigt.

2. Io von Argos bewacht, ebenfalls als kuhgehörnte Jungfrau geschmückt dasitzend, daneben Argos in Jünglingsgestalt mit Schwert oder Lanze in beobachtender Stellung (das rechte Bein auf eine Erhöhung des Bodens oder einen Fels gesetzt, den rechten Arm aufs Knie gestützt), findet sich in mehreren pompejanischen Wandgemälden. In einem Wandgemälde von Palatin in Rom (abgeb. Art. »Malerei«) wird dieselbe Gruppe vervollständigt durch den hinter Felsen mit der Lanze heranschleichenden Hermes (inschriftlich), welcher Argos zu töten eine günstige Gelegenheit erspäht, woraus sich ergibt, dafs die pompejanischen Bilder wahrscheinlich verstümmelnde Abkürzungen sind. Ein Relief am Throne des amykläischen Apollon zeigte Hera, welche auf die in eine Kuh verwandelte Io (βοῦν οὖσαν ἤδη, Paus. III, 18, 13) hinblickt. Auf Hippomedons Schild war der mit Augen besäete Argos gemalt (Eur. Phoen. 1123); auf dem des Turnus (Verg. Aen. VII, 789) in ausgelegter Arbeit Io als Kuh, daneben Argos und Inachos als Flufsgott mit der Urne.

3. Die Überlistung des Argos durch Hermes zeigt ein herkulanisches Wandgemälde, welches wir Abb. 802, nach Mus. Borb. VIII, 25 wiedergeben, in einer mit Ovids Schilderung (Met. I, 671 ff.) übereinstimmenden Weise. Wie dort, so hat auf dem Bilde Hermes den Hut abgenommen und seinen Heroldstab, der etwas lang ausgefallen ist, unter der Chlamys versteckt; nur die Sohlenflügel hat ihm der Maler gelassen. Wie ein Hirt nähert er sich dem Argos, der gleichfalls als Hirt, doch voll bekleidet, übrigens in hübscher Jünglingsgestalt auf einem Felsblock sitzt, während Io, reich bekleidet und mit herabhängendem Schleier und kenntlich an den beiden Kuhhörnern auf ihrer Stirn, trüb sinnend weiter im Hintergrunde auf der Höhe sitzt. Hermes hat auf der Syrinx gespielt und reicht sie auf seine Bitte dem neugierigen Argos hin, den er dann ferner mit Flötenspiel und Märchenerzählung in Schlaf zu bannen weifs. Dieselbe Scene findet sich aber auch schon früh als Parodie, wozu der Gegenstand allerdings Anlafs bot. So auf einer archaistischen schwarzfigurigen Amphora in München (N. 573, Elite céram. II, 99), wo Argos als Riese mit affenartigem Gesicht, ein drittes Auge auf der Brust, hingelagert ist und Io als Kuh an einem Stricke hält, den Hermes loszuknüpfen im Begriffe steht. Auf einer spätapulischen Vase in Wien (abgeb. Arch. Ztg. 1874 Taf. 15) sehen wir Io, daneben Argos mit einem Trinkhorn und den ankommenden Hermes von einer grofsen Schar sich putzender Mädchen mit Eroten, Jünglingen, alten und jungen scherzenden Satyrn umgeben, also den Mythus in ein heiteres Genrebild mit erotisch-bacchischem Bezuge aufgelöst.

4. Die Tötung des Argos weist den gröfsten Monumentenkreis auf und ist am interessantesten durch die Figur des Argos selbst, der zweimal wie Janus mit zwei Gesichtern gebildet vorkommt, ge-



802 Io, Argos, Hermes.

mäfs den Versen aus dem hesiodischen Aigimios bei schol. Eur. Phoen. 1123: καί οἱ ἐπίσκοπον Ἄργον ἵει κρατερόν τε μέγαν τε Τέτρασιν ὀφθαλμοῖσιν ὁρώμενον ἔνθα καὶ ἔνθα. Nicht so bescheiden ist Aischylos, der ihn über den ganzen Körper mit Augen bedeckt (μυριωπός Prom. 659), welchem Euripides (a. a. O. στικτοῖς ὄμμασιν δεδορκότα) folgt; dann Plaut. Aul. III, 6: *oculeus totus*, und Ovid. Met. I, 625: *centum oculis*. — Von jener einfacheren Vorstellung ist nur ein einziges Bildwerk auf einer archaischen Vase bekannt; vereinigt mit der spätern ist sie auf einem Oxybaphon aus Ruvo (Abb. 803, hier nur die Figur des Argos, nach Bullet. napol. III, 1845, tav. IV), wo Hermes, bärtig, den Kopf mit einem Helme bedeckt, auch ohne Flügelschuhe, in leichtem Chiton und mit übergehängter Chlamys, das gezückte Schwert in der Rechten, mit der Linken den Arm des Argos anpackt. Bei diesem ist das eine Gesicht des Doppelkopfes

bärtig, das andre glatt, der Kopf mit einem Petasos bedeckt, der überall mit Augen besetzte Leib mit einem chlamysartigen Rehfelle, wie es Hirten zukommt; auch führt er wie diese eine Keule, und holt gerade mit ihr gegen Hermes aus. Io, welche von Argos am Gewande festgehalten wird, hat kleine Hörner am Kopfe; sie sucht nach rechts hin zu entfliehen; die Haltung ihrer Arme drückt Schrecken und Staunen aus. — Einen heftigeren Angriff des



803 Der vieläugige Argos. (Zu Seite 752.)

Hermes mit gezücktem Schwert gegen den schon niedersinkenden Argos zeigt die Vase Elite céram. III, 100, auf welcher Io ganz fehlt. Die letztere finden wir als volle Kuhgestalt auf mehreren Bildern, auf einem Teller (Arch. Ztg. 1847 Taf. II), wo das Tier mit hocherhobenem Schweife davonstürzt, also von der Bremse (οἶστρος) gestachelt; ferner auch auf einem Bilde strengen Stils (abgeb. Annal. 1865 tav. I K), wo schon während des Kampfes Zeus mit dem Scepter dasitzend die Io-Kuh durch eine feierliche Berührung zu heilen scheint, allerdings stark proleptisch mit Bezug auf. Aesch. Prom. 850 (vgl. Moschos II, 50). — Am reichsten ausgestattet ist eine grofse Vase von Ruvo (abgeb. Mon. Inst. II, 59), wo Io als schöne Jungfrau mit kleinen Hörnern sitzt, hinter ihr der stattliche Argos mit Tierfell, auf der Brust und auf den Schenkeln noch je zwei Augen; Hermes stürmt vor Io mit gezücktem Schwerte heran, wird aber offenbar durch den Hadeshelm (Ἄιδος κυνέη Ε 845) unsichtbar gemacht. Im oberen Raume schauen Hera und Hebe, Zeus und Aphrodite zu; Peitho, Eroten und Satyrn rings umher beleben die Scene (vgl. Overbeck, Kunstmyth. I, 480 ff.). — Auf einer Gemme, der einzigen unter vielen, die man für echt halten kann (Abb. 804, nach Mon. Inst. II, 59, 9), hat der mehr in römischer



804 Argostöter.

Art ausstaffierte Hermes dem am Boden ausgestreckten vieläugigen Argos soeben mit der Harpe den Kopf abgeschnitten; die Io-Kuh, an welcher eine Bremse sitzt, stürmt davon. Auf dem danebenstehenden Ölbaume, welcher den Olivenhain der argivischen Hera (Apollod. II, 1, 3, 4) andeuten soll, sitzt der Pfau der Hera, welcher entweder aus Argos Blute entstand (wie in dem hierher gehörigen Gemälde bei Moschos I, 58) oder nur seine Augen von ihm erhielt (Ovid. Met. I, 722).

5. Die Ankunft der Io in Ägypten findet sich auf zwei nahezu gleichen pompejanischen Wandgemälden (das eine Mus. Borb. X, 2), deren Erfindung sicher aus der Ptolemäerzeit stammt, mit landschaftlicher Ausschmückung: Io wird von dem Flufsgotte Nil ans Ufer getragen und von der ihr verwandten



805 Io mit Kuhhörnern.

Isis begrüfst (Herod. II, 41: τὸ γὰρ τῆς Ἴσιος ἄγαλμα γυναικήιον βούκερών ἐστι κατάπερ Ἕλληνες τὴν Ἰοῦν γράφουσι).

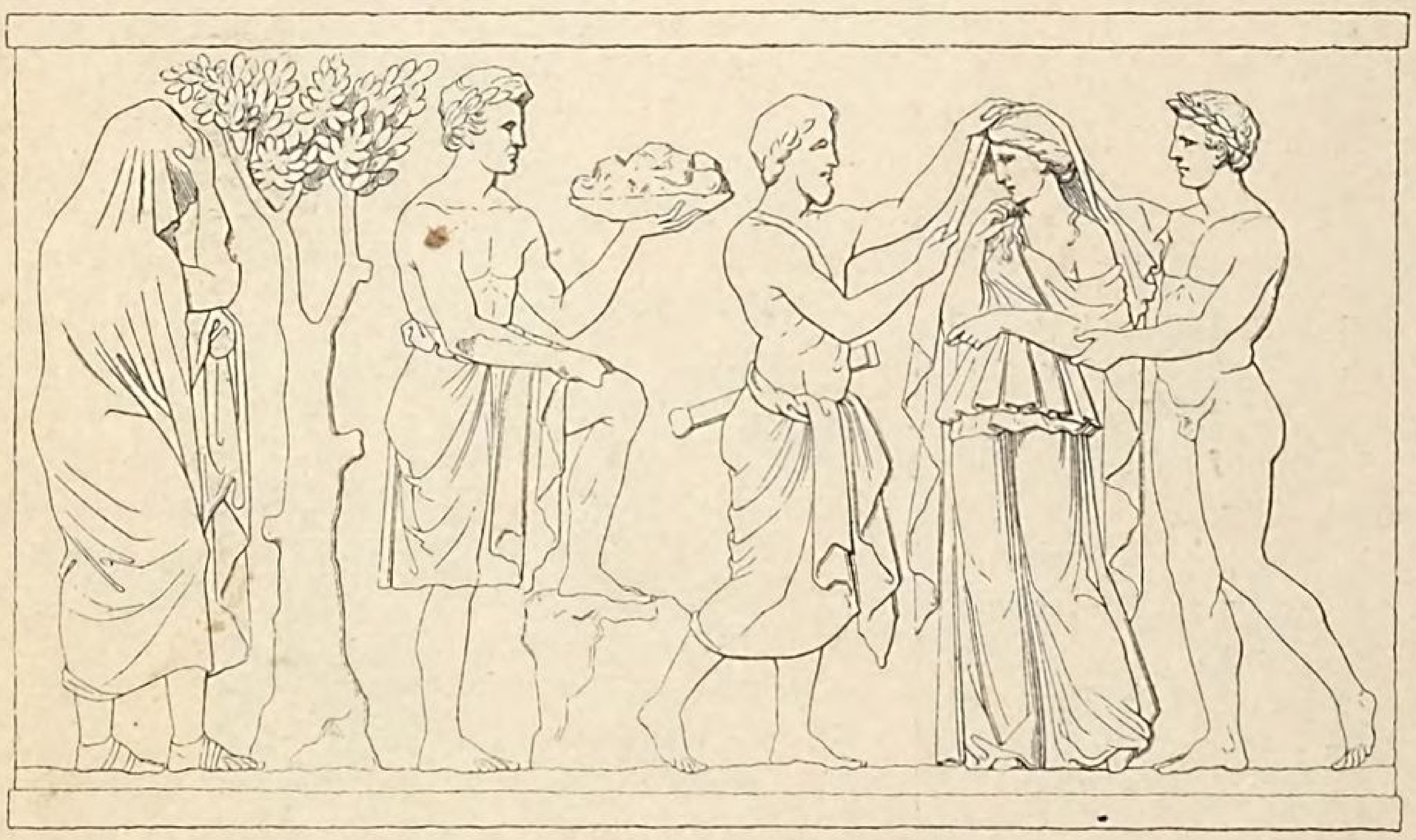
Eine Marmorstatue der Io von Deinomenes war auf der athenischen Burg (Paus. I, 25, 1); vielleicht ist davon eine Spur in den schönen Köpfen mit zarten Hörnchen auf mehreren Gemmen erhalten. Ein grofses auf Io bezügliches Gemälde gab es von Nikias.

Anhangsweise geben wir das Fragment eines Thonbildes (Abb. 805) aus Kentoripa in Sicilien, welches sich im Museum zu Karlsruhe befindet und bis vor kurzem durch einen kentaurenartig darangefügten Kuhkörper und zwei grofse aufgesetzte Ziegenhörner seltsam verunstaltet und von Gerhard in dieser Form im Berliner Winckelmannsprogr. 1850 als »Io die Mondkuh« vor Prometheus stehend publiziert war. Die Fälschung wurde von Brunn erkannt (Arch. Ztg. 1868 S. 112). Jetzt ist der angeklebte Teil entfernt

und der hier gegebene Rest, unzweifelhaft antik bis auf den herabhängenden Teil des Bandes, kann schwerlich anders denn als Io gedeutet werden. Vgl. Kekulé, Terrakotten in Sicilien S. 78. [Bm]

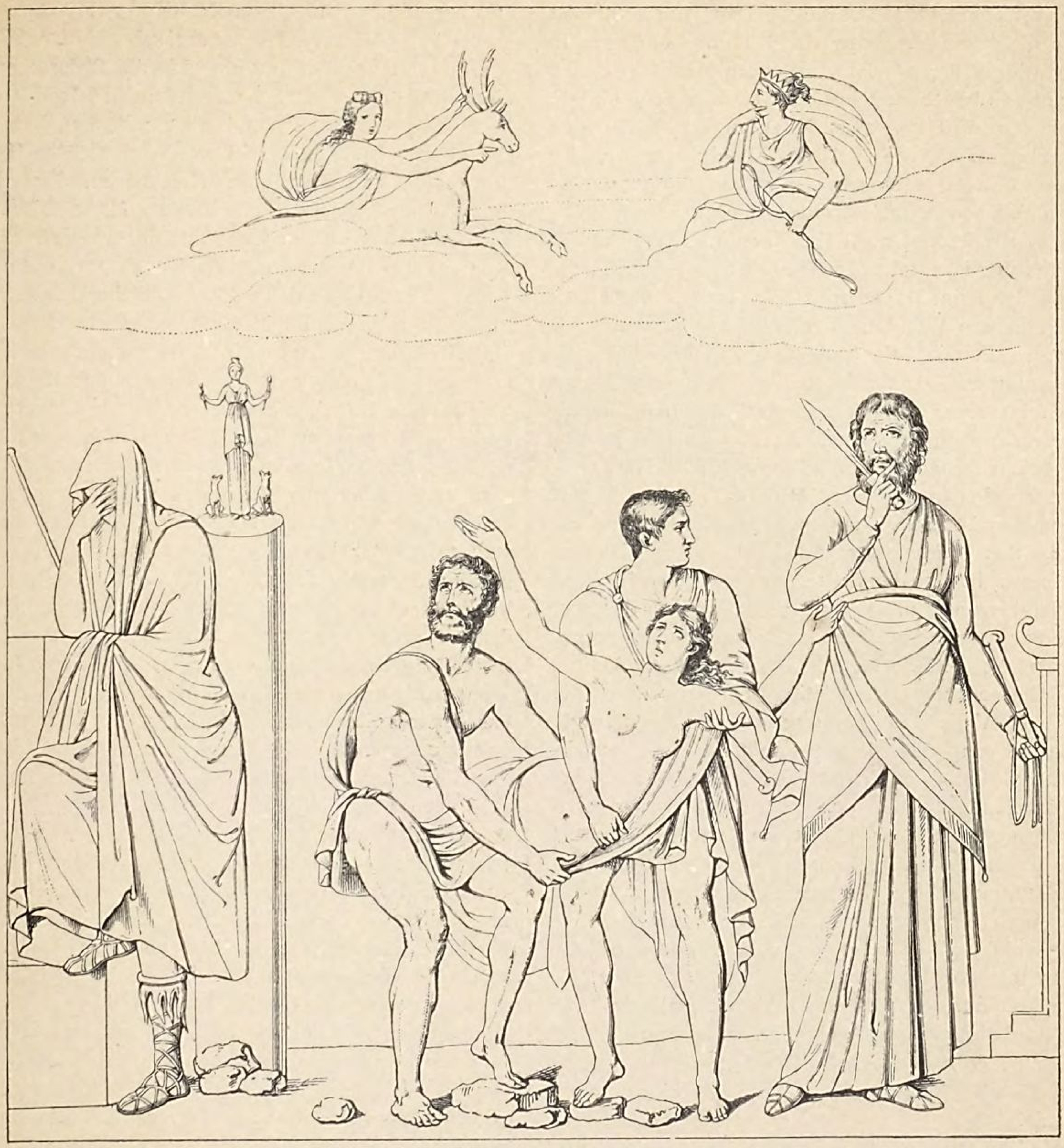
Iphigeneia. Die Tochter Agamemnons tritt uns in weltbekannter Sage zuerst als Geopferte, später als Opfernde entgegen; der zürnenden Artemis geweiht an griechischem Gestade, wird sie die Priesterin derselben Göttin im Barbarenlande. Ob sich, wie wahrscheinlich, unter ihrem Namen eine Göttin birgt, lassen wir hier ununtersucht, setzen auch die Kenntnis der einfachen poetisch-mythologischen Erzählung voraus und handeln nur von den Kunstwerken.

Die Opferung der Iphigeneia in Aulis hat in der alten Kunst mehrere ausgezeichnet schöne Darstellungen hervorgerufen, unter denen das berühmte Gemälde des Timanthes von Sikyon nur litterarisch bekannt ist. Die Kunst dieses oft gepriesenen Gemäldes gipfelte darin, dafs der Künstler, indem er die am Altar stehende Iphigeneia bereit und ergeben zum Opfer darstellte, in kunstreicher Weise die Gemütsbewegung der Umstehenden abzustufen verstanden hatte: der Opferpriester Kalchas war traurig, Odysseus noch mehr betrübt, [Aias klagte laut,] Menelaos war vom höchsten Schmerze erfüllt, der Vater Agamemnon aber hatte sein Haupt verhüllt. Hauptstellen: Cic. Orat. 22; Quintil. II, 13; Plin. 35, 73; Valer. Max. VIII, 11 ext. 6. Die Alten pflegen dabei hinzuzufügen, der Künstler habe daran verzweifelt, des Vaters Schmerz würdig *(digne)* auszudrücken; Lessing im Laokoon (Kap. II) aber erblickt den Grund davon nicht in seinem Unvermögen, sondern meint: »Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen; er wufste, dafs sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äufsert, die allezeit häfslich sind.« Dazu ist jedoch in neuerer Zeit darauf hingewiesen, dafs erstlich Timanthes durch die Verhüllung von Agamemnons Gesicht in der Phantasie jedes Betrachters unendlich viel mehr erreichte, als er durch eine offene Darstellung jemals hätte erreichen können (Lange), ferner aber, dafs Verhüllung und Schweigen ein im ganzen Altertum natürlicher und oft gebrauchter Ausdruck des tiefsten Schmerzes ist (s. Art. »Geberdensprache« S. 588). Übrigens hat der Künstler schwerlich (wie man früher wollte) in diesem Punkte den Euripides (Iph. Aul. p. 1549 ff.) zum Vorbilde nehmen können, da er sein Bild aller Wahrscheinlichkeit nach vor Aufführung dieser Tragödie malte und vielleicht zudem der ganze letzte Teil derselben erst später angefügt ist (Bemerkung Brunns).



806 Iphigeniens Opferung.

Das Motiv des verhüllten Agamemnon findet sich in mehreren erhaltenen Denkmälern wieder, welche jedoch andrer Umstände halber nicht auf Timanthes zurückgeführt werden können. Zunächst auf dem sog. Altare des Kleomenes (nach einer späteren Inschrift benannt) in Florenz, aus Marmor, um dessen Rund das Bild läuft, welches wir in Abb. 806 nach Rochette, Mon. inéd. pl. 26, 1 geben. Dargestellt ist der Augenblick, wo der Priester Kalchas, bärtig und lorbeerbekränzt, das Gewand nur um die Hüften geknotet und die Scheide des Opfermessers an der Seite, zu der Jungfrau tritt und ihr eine Haarlocke von der Stirn abschneidet, um dieselbe, wie dies bei jedem Opfertiere geschah, ins Feuer zu werfen (Hesych. κατάρξασθαι τοῦ ἱερείου, τῶν τριχῶν ἀποσπάσαι; vgl. Eur. Alc. 73 ff.; Iph. Taur. 40; Kock zu Ar. Av. 850; symbolisch Verg. Aen. IV, 698 f.). Iphigenia, im langen Doppelgewande und verschleiert, erscheint völlig gefafst und ergeben, sie hat die rechte Hand ans Kinn gelegt, wie in tiefes Nachsinnen über ihr Schicksal versunken. Hinter ihr steht ein nackter bekränzter Jüngling, vielleicht Achill, aber sicher ein edler Achäer, der sie dem Kalchas zugeführt hat und jetzt ihren Arm unterstützt und den Schleier hebt. »Man darf ohne Bedenken behaupten, dafs in dieser Gruppe der drei Personen der Geist der griechischen Kunst sich aufs schönste und reinste offenbare« (sagt Jahn, Arch. Beitr. S. 383); »die Gegen-



807 Das Opfer der Iphigenie.

sätze des ernsten Greises und des anmutig schönen Mädchens, des kräftigen Jünglings wie des feierlich würdigen Priesters, wiederum der sanft ergebenen Jungfrau und des von Mitgefühl bewegten Genossen sind hier durch die gemeinsame Ergebung in den göttlichen Willen geeint, welche den streitenden Empfindungen Einheit und Mafs, und der gesamten Darstellung edle Schönheit und höhere Würde verleiht.« Hinter Kalchas steht ein ebenfalls bekränzter junger Opferdiener, der eine Schale (mit Früchten? οὐλοχύται?) hält und in ruhiger Erwartung den Fufs auf den Opferstein gesetzt hat. Das Lokal wird hinter ihm durch die berühmte Platane von Aulis (Homer B 307) deutlich bezeichnet und schliefst das Bild links ab. Der neben dieser stehende ganz verhüllte Agamemnon aber sollte bei der Abwickelung des rund umlaufenden Bildes (nach Brunns unzweifelhaft richtiger Bemerkung) auf die rechte Seite gestellt sein und also von der Tochter und ihrem Begleiter eben sich abwendend und das Haupt verhüllend dem Beschauer sich zeigen.

Während mit diesem besonders durch die Komposition ausgezeichneten Relief ein etwas abgekürztes pompejanisches Gemälde im allgemeinen stimmt, zeigt sich auf einem lange schon berühmten, wohlerhaltenen Bilde (Abb. 807, nach Mus. Borb. IV, 3) eine

sehr verschiedene Auffassung. »Das Grundmotiv ist hier nicht die Ergebung der frommen Jungfrau in den Willen der Gottheit, sondern das Hilfeflehen der unschuldigen, welches die Göttin erhört« (Jahn). Iphigenia wird von zwei Männern mit Mühe zum Altare getragen, wie es Aischylos schildert (Ag. 217: φράσεν δ' ἀόζοις πατὴρ μετ' εὐχὰν δίκαν χιμαίρας ὕπερθε βωμοῦ πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῷ προνωπῆ λαβεῖν ἀέρδην κ. τ. λ) und nach ihm Lucret. I, 82 ff. »Diese Auffassung ist erschütternd und würde peinlich sein, wenn der Künstler es nicht verstanden hätte, die freundlichere Wendung der Katastrophe fein anzudeuten. Fein ist die Andeutung, nicht allein weil die rettende Gottheit Artemis oben in den Wolken erscheint, einer Nymphe gebietend, das hergebrachte Tier an der Jungfrau Stelle zu schaffen und jene zu entrücken, sondern weil diese göttliche Nähe und Rettung sich in dem Gemüte der Menschen spiegelt. Besonders ist es Kalchas, welcher dies Element vertritt. Das Opfermesser gezückt, bereit den Dienern zu folgen, hält er den Schritt an, erhebt er die Hand sinnend zum Munde und blickt in begeistertem Schauen, wie einer Offenbarung lauschend, empor. Aber nicht der Priester allein empfindet die Ahnung der Götternähe, sein geistiges Schauen findet den nächsten Abglanz in dem jüngeren der beiden Träger, welcher, von Iphigenia abgewandt, staunend auf des Priesters Gebahren blickt. Und auch darin, dafs Iphigenia nicht allein den Angstruf des Todesgrauens, sondern mit ihm ein Gebet zur Gottheit ausstöfst, was die flehend ausgebreiteten Arme beweisen, ist der Zusammenhang der furchtbaren Gegenwart mit der nahenden Rettung gewahrt« (Overbeck). Der Vater steht abgewendet und ganz verhüllt, das Gesicht mit der Hand bedeckend, neben der Säule, welche ein altertümliches Bild der Artemis trägt, die in beiden ausgestreckten Händen Fackeln hält (Ἄρτεμις ἀμφίπυρος Soph. Trach. 217; s. Wolff zu Oed. R. 207), daneben zwei an Hekate erinnernde Hunde.

Helbig, Campan. Wandgem. S. 283 macht darauf aufmerksam, dafs in diesem durch vorzügliche Erhaltung und saubere Ausführung ausgezeichneten Bilde Elemente aus einer früheren noch nicht zur freien Stilentwickelung gelangten Periode der Malerei enthalten seien. »Die Komposition ist nach archaisch-strenger Symmetrie gegliedert; um die Mittelgruppe entsprechen sich unten die Figuren des Kalchas und des Agamemnon, oben die der Artemis und der Nymphe. Die gegenseitige Deckung der Figuren ist möglichst vermieden, so dafs es nur weniger Modifikationen bedürfen würde, um die Komposition in das Relief zu übersetzen.« Er führt ferner die Kleinheit der Diener an, die archaische Faltenbehandlung in den Gewändern und den in idealer, bei pompejanischen Gemälden ungewöhnlicher Art skizzierten Hintergrund. Von einem Maler unter Vespasian sagt Plinius 35, 120: *Priscus antiquis similior.*

Nur einmal bis jetzt hat sich die Opferung auf einer spätapulischen Thonvase gefunden (abgeb. Overbeck, Her. Gal. 14, 9), und zwar mit mancher Besonderheit. Iphigenia tritt von der rechten Seite, ungefesselt und in ruhiger Haltung an den Altar heran, hinter welchem ein bärtiger Mann, der ein Scepter in der Linken hält, mit der ausgestreckten Rechten das Schlachtmesser nach dem Haupte der Jungfrau zückt. In diesem Augenblicke aber springt hinter Iphigenien und im Gemälde von ihr verdeckt, eine Hirschkuh so hervor, dafs der Streich ihren Kopf treffen mufs: eine naive Andeutung des Wunders, welches die im oberen Felde stehende Göttin Artemis hervorgerufen hat. Der Artemis gegenüber sitzt ihr Bruder Apollon, so wie unter diesem links vom Altare gegenüber Iphigenien ein Ministrant mit Opferschale und Kanne sich bereit hält. Da das erwähnte Scepter bei dem Opferpriester Kalchas ungewöhnlich erscheint, so könnte man versucht sein, in dieser einfach altertümlichen, wenngleich in moderne Formen übersetzten Darstellung statt seiner den König Agamemnon zu finden, der nach Jahns Bemerkung in der ältesten Form der Sage wohl selbst das Opfer vollzog (Eur. Iph. Taur. 360: ἱερεὺς δ' ἦν ὁ γεννήσας πατήρ) und auf etruskischen Aschenkisten, deren Fassung doch auf griechischer Entlehnung beruht, sicher diese Verrichtung übt.

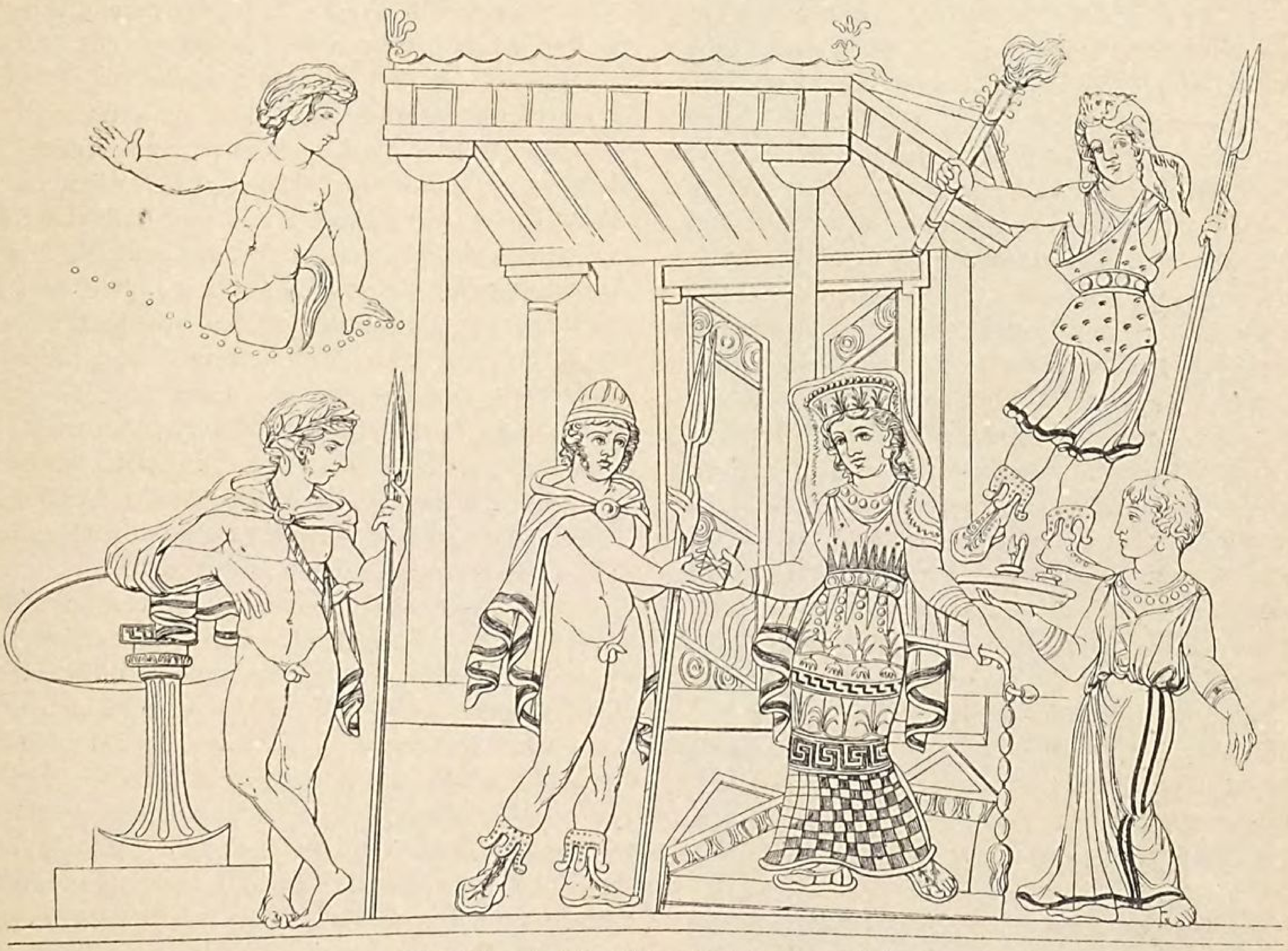
Auf diesen handwerksmäfsig gearbeiteten Behältern nämlich, deren nicht weniger als 26 bei Brunn, Urne etr. I, 35—47 abgebildet sind, findet sich zunächst eine sehr einfache Fassung: über einen in der Mitte stehenden Altar hält von links Odysseus (am Hute kenntlich) die meist kindlich klein gebildete Jungfrau schwebend, während von rechts Agamemnon gerüstet die Linke an das Schwert legt und mit der Rechten aus hoch erhobener Schale die Weihespende über das Haupt der Tochter ausgiefst. Hinter diesem eine meist fackeltragende Furie, hinter Odysseus Artemis mit dem Hirschkalbe auf den Händen. Dann eine Erweiterung der Scene, welche auf die Behandlung der Fabel durch Euripides (wohl schon Sophokles) zurückgeht: hinter Agamemnon kniet Klytämnestra, um das Leben der Tochter flehend, hinter Odysseus ist der Bräutigam Achill, aufgelöst in Schmerz, wie es scheint, zu Boden gesunken. Auf andern Exemplaren steht die Mutter hinter dem Altare und rauft sich verzweiflungsvoll das Haar, zu den Seiten machen Zitherspieler und Flötenbläser förmliche Opfermusik; auch erscheinen Opferschlächter und sonstige Ministranten des italischen Kultus; und mehrmals ist bis auf die schwebend über dem Altar gehaltene Jungfrau die eigentliche Sage ganz vergessen. Auf einem vereinzelten Relief (N. 26) wird sogar die Jungfrau von der Göttin

schwebend in die Lüfte erhoben und die Spende auf das von dem Opferdiener gehaltene Tier (anscheinend ein Ferkel) ausgegossen; die Zuschauer drücken Überraschung aus. — Ausführliche Erörterung bei Schlie, Troischer Sagenkr. S. 60—85.

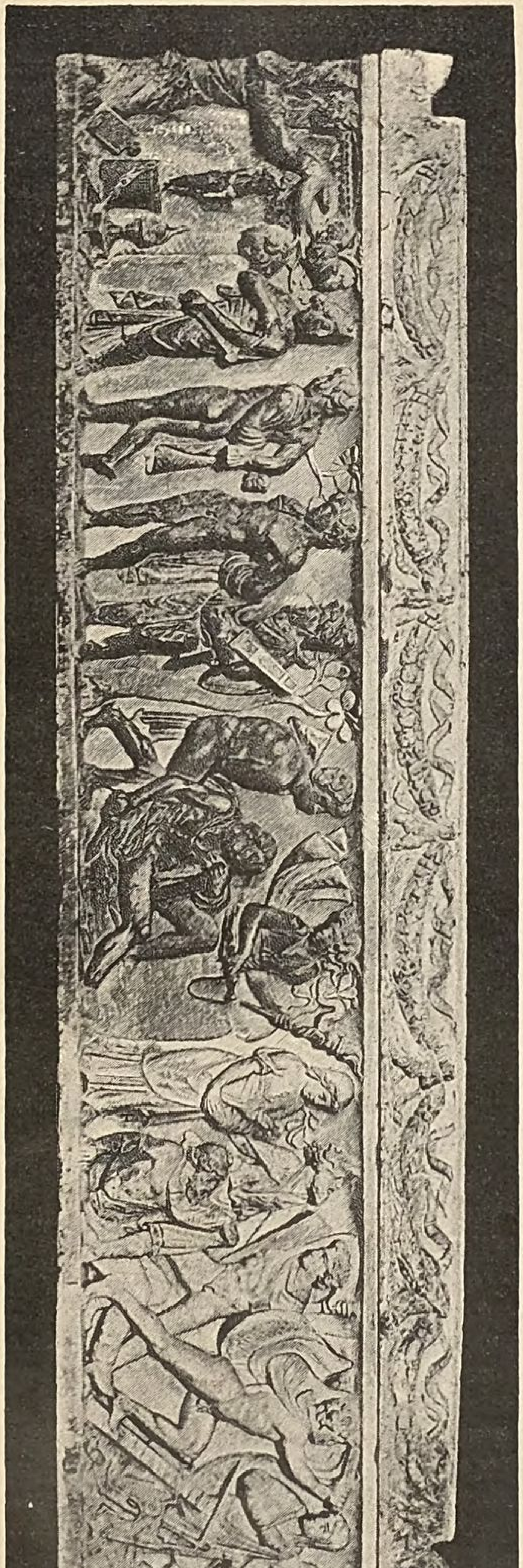
Ein Mosaik in der spanischen Hafenstadt Ampurias (abgeb. Arch. Ztg. 1869 Taf. 14, dazu S. 7 ff., 90 ff.) zeigt Iphigenia von Odysseus an den aus rohen Steinen erbauten Altar geführt, zur Seite Agamemnon mit dem Scepter, abgewandt, aber unverhüllt stehend, ringsum mehrere Helden und Zuschauer; den Hintergrund bildet eine in pompejanischer Art ausstaffierte Zeltdekoration, wo auch Artemis selbst mit der Hirschkuh erscheint.

Dafs auf der sog. mediceischen Vase, einem grofsen Marmorkrater in Florenz (Uffizi, Sala dei pittori), die Opferung Iphigeniens dargestellt sei, wie man früher allgemein annahm, wird jetzt aus triftigen Gründen abgelehnt (s. Jahn, Arch. Beitr. S. 388 ff.).

Die Sage von Iphigenia in Tauris und ihrer Begegnung mit Orestes und Pylades ist uns fast ausschliefslich aus der Tragödie des Euripides bekannt. In den Kyprien wurde die Tochter Agamemnons bei den Tauriern von Artemis unsterblich gemacht; eine poetische Behandlung in Lyrik oder bei den älteren Tragikern ist sehr zweifelhaft. Dagegen sind zwei jüngere Bearbeitungen des Stoffes vorhanden gewesen, von denen wenigstens die eine, des Polyeidos, so stark verbreitet war, dafs sie von Aristoteles in der Poetik zweimal (c. 16. 17) neben Euripides angeführt wird. Fragmente römischer Tragiker und beiläufige Citate bezeugen ebenfalls die Existenz abweichender Versionen. Ein berühmtes Gemälde des Timomachos, Iphigenia in Tauris (Plin. 35, 136), fällt ebenfalls spätestens in Cäsars Zeit und mag direkt auf pompejanischen Wänden kopiert sein. Daher ist der Versuch von Robert, Arch. Ztg. 1875 S. 133 ff., alle vorhandenen Denkmäler aus Euripides allein zu erklären (gegen die frühere Annahme) nicht als gelungen anzusehen. Wir bringen aus der grofsen Zahl drei zur Anschauung. Auf einer grofsen apulischen Amphora (Abb. 808, nach Arch. Ztg. 1849 Taf. 12) sehen wir die seitliche Vorhalle eines Tempels, dessen zu der Cella führende Flügelthür halb offen steht. Die Zeichnung dieser Architektur ist mit einer schon an pompejanische Wandmalerei erinnernden Flüchtigkeit ausgeführt. Vor dem Gebäude steht in reichgeschmücktem Gewande und hohem Kopfputze nebst Schleier Iphigenia, welche durch den langen, an einer Kette hängenden Schlüssel, den sie in der Linken hält, als Priesterin (κλειδοῦχος) bezeichnet ist; sie übergibt eine versiegelte Brieftafel einem neben ihr stehenden, nur mit der Chlamys, mit Pilos und mit Reitstiefeln bekleideten Jünglinge, der zwei Speere



808 Iphigenia übergibt an Pylades den Brief.



809 Orestes und Iphigenia in Tauris.

in der Linken hält. Weiter links lehnt ein andrer Jüngling an einem Weihwasserbecken (περιρραντήριον), ebenfalls in der Chlamys, aber ohne Kopf- und Fufsbekleidung, mit zwei Speeren und dem Schwerte. Hier fragt es sich, wer von beiden Orestes sei. Da bei Eur. Iph. Taur. 745 ff. Pylades den Brief nach Argos bringen soll, so ist das natürlichste, dafs ihm derselbe eingehändigt wird. Aufserdem ist er augenscheinlich mehr zur Reise gerüstet, als sein Gefährte, an dem wir den Lorbeerkranz (?) auch nicht übersehen dürfen; denn dieser, wenn er einen Sinn haben soll, kann wohl nur das geweihte Schlachtopfer bezeichnen. Allerdings aber legen die Waffen in den Händen beider Gefangenen von der Gedankenlosigkeit des Vasenmalers ein ebenso starkes Zeugnis ab, wie die vielfachen Mängel in der Zeichnung, namentlich der Architektur von seiner Nachlässigkeit. Rechts neben Iphigenie steht eine Opferdienerin mit einem Becken. Im Hintergrunde zur Linken schwebt ein epheubekränzter Satyr, wahrscheinlich nur die Andeutung der offenen Gegend; rechts aber sehen wir mit der brennenden Fackel und Speeren bewehrt, als Jägerin hochgeschürzt und in Jagdstiefeln, Artemis selbst heranschweben. Über das Haupt hat sie ein Fell gezogen, welches die Ausleger für ein Katzenfell erklären; liegt darin nicht ein Versehen des Kopisten, so soll die Göttin damit als barbarisch charakterisiert werden. Übrigens ist ihre Gegenwart rein symbolisch als das Herannahen der Rettung und Befreiung zu fassen; sie erinnert an die Erscheinung der Athene bei Euripides. (Das grofse Bild einer spätapulischen Amphora mit Maskenhenkeln [Mon. Inst. VI. VII, 66] erweist sich durch das zum Teil ungehörige Nebenwerk als eine verflachende Dekorationsmalerei.)

Auf den römischen Sarkophagen kehren die verschiedenen Scenen mit mancherlei Variationen im einzelnen und in der Zusammenstellung wieder; doch so, dafs sich im ganzen zwei ältere Originaldarstellungen wohl unterscheiden lassen. Wir geben aus der ersten Reihe den Münchener Sarkophag (Glyptothek N. 222) von mittelmäfsiger Arbeit, nach Photographie (Abb. 809). In der Mitte ist Orestes nach seinem Wahnsinnsanfalle in völliger Ermattung niedergesunken, Pylades stützt und schützt ihn; hinter einem Felsen erscheint die Erinnys mit Fackel und Schlange; vgl. die Schilderung des Hirten bei Eurip. Iph. 260 ff. (Eine dem Originale näherstehende Wiederholung dieser Gruppe befindet sich im Lateran, Benndorf N. 469, abgeb. Winckelmann, Mon. inéd. 150; vgl. Braun, Ruinen S. 748). Links hiervon durch den Baum geschieden ist, falls man einen bestimmten Moment als der Darstellung zu grunde liegend annehmen will, nicht die erste Vorführung der Gefangenen, noch die Erkennungsscene, sondern der Augenblick anzunehmen, wo die wiederum gefesselten

Fremden zum Meere geführt und daselbst zugleich mit dem Götterbilde entsühnt und zum Opfer vorbereitet werden sollen. Iphigenie ist im Begriffe, das Bild aus dem Tempelchen zu nehmen; sie hält ein Schwert für das Abschneiden der Haare (κατάργματα). An dem Tempelgiebel und dem nebenstehenden Baume hängen Köpfe der geopferten Fremden; weiter unten ein Stierschädel, ein Schwert und ein Täfelchen oder (nach andern) ein Gefäſs zum Wasserschöpfen. Vor dem Götterbilde brennt auf einem kleinen Altar Weihrauch. Der wachthabende Skythe ist der Sitte seines Volks gemäſs mit Hosen und Lederhelm bekleidet. Rechts von der Mittelscene sehen wir den Kampf am Schiffe in ziemlich rätselhafter Weise dargestellt. Am Boden niedergestürzt liegt ein Skythe noch bewaffnet mit dem Schwert, aber bedroht von dem weitausholenden Hiebe eines Griechen, während ein andrer Skythe aus dem Hintergrunde herbeieilend ihn mit vorgehaltenem Schilde zu schützen sucht; daneben steht Iphigenia, das Bild der Göttin im Arme, den Niedergestürzten mitleidig anblickend. Die Ausleger erkennen in letzterem Thoas, den Orest auf einem Gemälde bei Lucian. Tox. 6 erschlägt. Weiterhin die Einschiffung: Orest stürmt über die Landungstreppe, der Verfolgung zu entgehen; Pylades hat Iphigenia schon ins Schiff gehoben. Wenn diese Scene selbständig zu denken ist, so befremdet allerdings das Fehlen des Götterbildes und die gezwungene Haltung der äuſsersten Gruppe ebenso sehr wie der mit erhobenem Schwerte darauf zustürmende, nicht etwa zurückschauende Orestes, und die Grundlage einer ganz abweichenden Erzählung wird hier fast zur Gewiſsheit.

Auf einer früher in Venedig, jetzt in Weimar befindlichen Sarkophagplatte (Abb. 810, nach Sächs. Ber. 1850 Taf. VII), die mehrere Repliken hat, nimmt die erste Begegnung der Geschwister den Mittelpunkt ein. Das Bild der Artemis, nicht archaisch, sondern in der jüngeren Darstellungsweise im dorischen Chiton, steht auf einem mit Blumengewinden verzierten doppelstufigen Altare; dahinter hängt an einem Baume ein Menschenhaupt. Die beiden Freunde, gefesselt, werden von einem bärtigen Skythen bewacht; ihnen gegenüber Iphigenia, welche mitleidig offenbar zögert, das schwere Gebot zu vollziehen, und krampfhaft die Hände zusammenpreſst, während ein bärtiger Skythe hinter ihr sie anzutreiben scheint. Zur Linken die Erkennung: Iphigenia liest den Fremden den Brief vor (er ist hier zerstört, in mehreren Repliken wohl erhalten), welcher in dem vor ihr stehenden Gefäſse aufbewahrt war. Dadurch daſs der Künstler den Brief vorlesen lieſs, den die Priesterin nach Argos mitgeben will, war es ihm möglich, den Moment der euripideischen Verse 770—780 lebhaft zu vergegenwärtigen und das plötzliche Er-



810 Orestes und Iphigenia in Tauris.

staunen der beiden Jünglinge in der Vorwärtsneigung und raschem Schritt zu zeigen. Auf einem andern Sarkophage greift Pylades dem Orest in den Arm, ihn zurückzuhalten. Der hinter Iphigenie stehende Skythe will eben den Tempel mit den den Fremden abgenommenen Waffen dekorieren, seine Anwesenheit an der Ecke des Sarkophags hat an sich nur einen dekorativen Zweck. — Auf der rechten Seite wieder die Einschiffung der von Orestes unterstützten Iphigenia; daneben Pylades Wache haltend gegen die Verfolger, während ein am Boden liegender Skythe den stattgefundenen Kampf andeutet. Wenn Iphigenia hier ein verhülltes Artemisbild trägt, welches anders geformt ist, als das der Mittelscene, so darf man darin nur künstlerische Freiheit sehen. Könnte doch die Priesterin selbst, nach Sarkophagenbrauch, mit Bezug auf die Tote, der die Darstellung gelten soll, als Porträt gebildet sein.

Auf einem sehr schönen pompejanischen Wandgemälde, welches leider durch die Zerstörung des Gesichtes der Iphigenia entstellt ist (abgeb. Mon. Inst. VIII, 22), sieht man Orestes und Pylades gefesselt an den Altar geführt, neben welchem König Thoas sitzt, während soeben die Priesterin Iphigenia mit dem Idol ihrer Göttin von den Tempelstufen herabsteigt, um das Opfer zu vollziehen. Augenscheinlich ist die Erkennung des Orestes noch nicht erfolgt; die Darstellung pafst nicht auf den Gang der euripideischen Tragödie. [Bm]

Iris. Die Götterbotin Iris, welche vielfach in Homers Ilias, auffallenderweise nie in der Odyssee auftritt, ist nicht mit der Naturerscheinung des Regenbogens zu identifizieren, welcher nur ihren Pfad andeutet (Serv. ad Verg. Aen. V, 610: *arcum non Irim, sed viam Iridis dixit*). Bezeichnend ist dafür die Stelle P 544 ff., wo Athene in purpurner Wolke auf die Erde herabfährt und dem unheilverkündenden Regenbogen verglichen wird. Iris ist vermenschlicht einfach der weibliche Hermes; sie vollzieht hauptsächlich die Aufträge des Zeus, ist aber überhaupt den Göttern hilfreich und dienstbar in jeder Art. Zur Bezeichnung ihres Wesens hat die windschnelle Göttin (ποδήνεμος, ἀελλόπος) goldene Flügel (χρυσόπτερος), die bei Homer nur dieser einzigen Gottheit zukommen. — In der Kunst spielt sie ihrer untergeordneten Bedeutung gemäfs keine selbständige Rolle, zumal seitdem in der klassischen Zeit die verselbständigte Siegesgöttin Nike als die bedeutungsvollste Götterbotin das Flügelattribut als Hauptkennzeichen sich angeeignet hat. Wir finden Iris daher nur auf Vasengemälden, kenntlich am Hermesstabe und grofsen Flügeln. Die aus Gerhard, Auserl. Vasenb. I Taf. 46 entlehnte Figur (Abb. 811) zeigt sie im kurzen hochgegürteten dorischen Chiton, mit kleinen Flügeln auch an den hohen Reisestiefeln, wie sie keck den Arm in die Seite gestemmt ihre Botschaft ausrichtet. Ganz anders erscheint sie, von lüsternen Satyrn verfolgt, im langen Gewande mit Überhang (s. Supplement Abb. 7; vgl. Art. »Satyr«). Wenn sie eine Kanne tragend die Luft durchschwebt (Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 82 u. Hirt, Bilderbuch 12, 2), so deutet dies auf die Wetterregel, dafs ihre Erscheinung Regen bringe. — Da sie in späterer Poesie mehrfach der Hera als Dienerin beigesellt wird (so auch namentlich bei Vergil), so erscheint sie auch als deren Begleiterin bei dem Besuche des



811 Die Götterbotin Iris.

Zeus auf dem Ida (vgl. Art. »Hera« S. 650). — In manchen Darstellungen ist ihre Person ganz unsicher (z. B. Clarac pl. 415, 719; Braun, Ruinen S. 709). — Ein unvollendetes Gemälde der Iris wird als des höchsten Lobes würdig angeführt (Plin. 35, 145). [Bm]

Isigonos s. Pergamon.

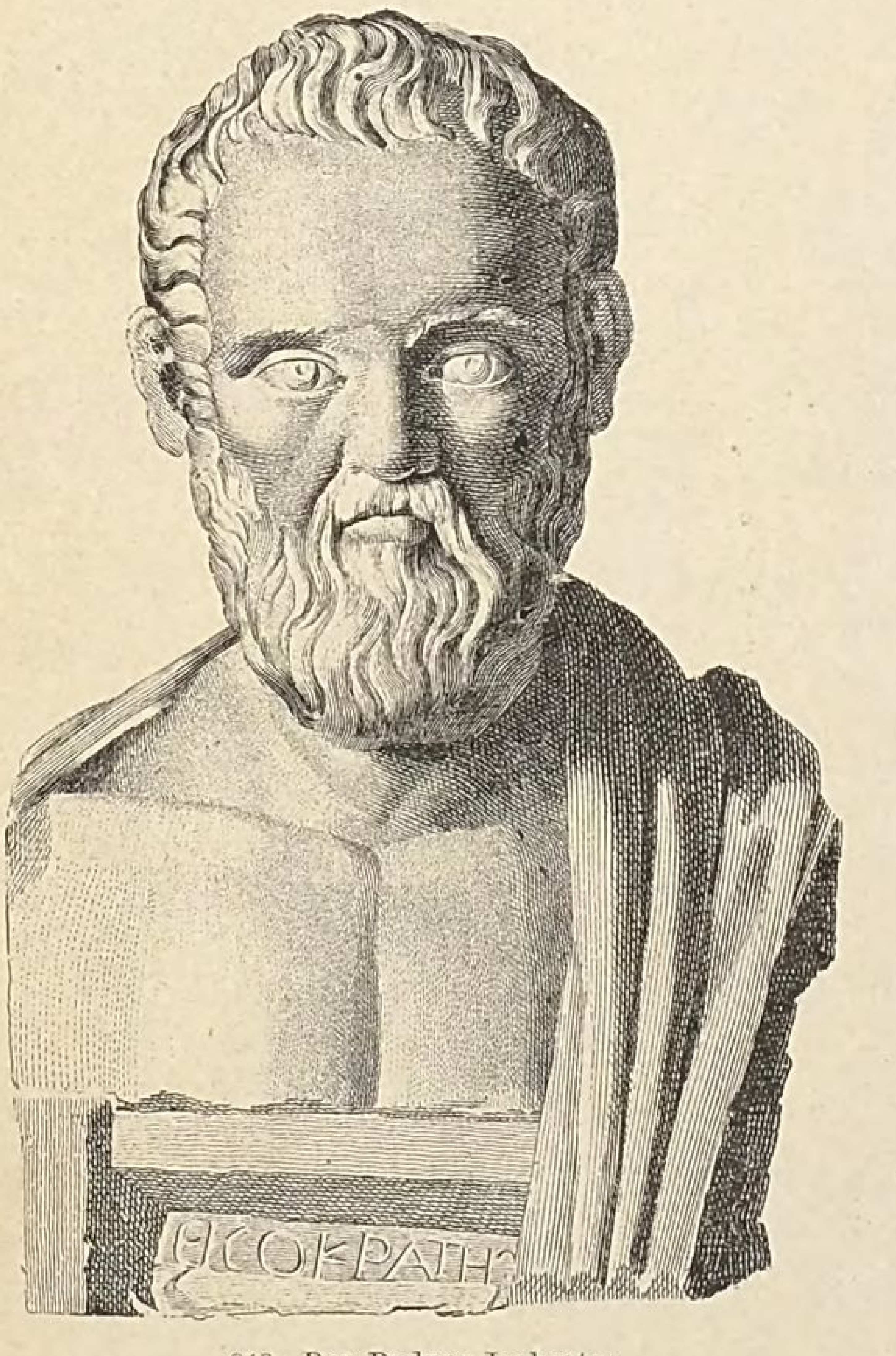
Isis. Unter den ausländischen, im ganzen Römerreiche verehrten Göttern ragt die ägyptische Isis so sehr hervor, dafs ihr einige Worte gewidmet werden müssen. Zwar drang dieser Kultus erst in der alexandrinischen Periode in Italien ein, und auch unter einer von dem altägyptischen abweichenden Form; allein bei den Griechen verhalf ihre schon früh behauptete Verwandtschaft oder Identität mit der Io,

bei dem Römervolke die Sucht nach dem Ausländischen ihr zu ungemeiner Popularität. Vgl. Preller, Röm. Myth. II[3], 373 ff. über die Anhänglichkeit des niederen Volkes an diesen Dienst, über die erstaunliche Menge der Heiligtümer und die mysterienartige Feier der Göttin, welche vorzugsweise als eine Allmutter Natur, ähnlich der Demeter, gefafst wurde und wie diese ihre Trauer- und Freudenfeste beging. Ihre äufsere Erscheinung anlangend, so ist die altägyptische Starrheit zwar gewichen, eine feinere Charakteristik aber wird in den uns erhaltenen, meist fabrikmäfsig hergestellten Bronzefiguren, Reliefs und einzelnen Marmorstatuen (letztere haben meist moderne Köpfe) vermifst. Von den äufserlichen Kennzeichen der zwar jugendlich, aber nicht sehr blühend dargestellten Frauenfigur tritt die meistens doppelte Gewandung hervor. Das Unterkleid fällt bis auf die Füfse herab; der darüber gelegte Mantel aus feinem, faltenreichen Stoffe (anscheinend Seide) ist an dem oberen Rande mit langen Fransen *(fimbriae)* besetzt und wird regelmäfsig zwischen den Brüsten zusammengeknotet. Das fliefsende Haar hängt an Bronzefiguren oft in zierlich gedrehten Locken herab; über der Stirn aber trägt die Göttin fast immer die Lotosblume, darunter zuweilen die Mondscheibe, und daneben hoch aufsteigend zwei lange Reiherfedern. Vgl. die als Fortuna gefafste Isis oben Abb. 605. Das Hauptattribut der Göttin in dieser späteren Zeit ist aber die Klapper (σεῖστρον, *sistrum*), ein eigentümliches Schallinstrument aus Metall, welches im Isiskult bei den Priestern und Priesterinnen eine Hauptrolle spielte und sogar die Krieger der Kleopatra als eine Art Rassel zu ermutigen diente (Verg. Aen. VIII, 696; Propert. IV, 10, 43). »Sie bestand aus einer Anzahl Metallstäbe *(virgulae)*, die mit beiden Enden in einem dünnen ovalen Metallrahmen staken (*laminam angustam in modum baltei recurvatam*, Apulej. Met. XI, 260); daran safs ein kurzer Griff, an welchem man sie fafste und heftig schüttelte, so dafs die Stäbe helle und klirrende Töne *(argutum sonorem)* hervorbrachten.« Wir geben hier in Abb. 812, nach Photographie, eine Marmorstatue aus dem Vatican,



812 Isis in römischem Kostüm.

ergänzt nach dem gewöhnlichen Typus mit der Klapper und dem Wasserkruge. Andre Statuen bei Clarac pl. 307, 308. Bei den meisten Figuren ist es der gleichen Tracht halber schwer, die Göttin von ihrer Priesterin zu scheiden. (Sicher ist die Statue mit Harpokrates in der Münchener Glyptothek N. 126, deren Kopf und Arme ergänzt sind.) Die kahlgeschorenen, in Leinen gekleideten Priester (*grex calvus* Juven. 6, 533; *calvi linigeri* Martial. 12, 29, 19) sieht man auf mehreren den Isiskultus betreffenden Gemälden (vgl. besonders Helbig, Wandgem. N. 1111. 1112; Mus. Borb. X, 24; auch Revue archéol. XXVI pl. 16—18). Auf diese Zeremonien, welche ausführlich von Apulejus Met. XI beschrieben werden, näher einzugehen, ist jedoch ebenso unthunlich, wie auf die mannigfachen Variationen der Isisbilder, die sich auf römischen Kaisermünzen späterer Zeit, besonders in Ägypten geprägten finden. Vgl. Pauly, Realencykl. IV, 297 ff. [Bm]



813 Der Redner Isokrates.

Isokrates. Die kleine Büste in Villa Albani, welche wir Abb. 813 (nach Visconti, Iconogr. gr. pl. 28, 3) geben, stammt nach der Orthographie und den Schriftzügen wohl erst aus der Hadrianischen Zeit. Sie ist als Gegenstück des ebendort befindlichen Hortensius gebildet (s. Art.). Die Darstellung des attischen Redners entspricht den sonstigen Nachrichten über seine Körperbeschaffenheit sehr wohl. Die Kränklichkeit, infolge deren seine Stimme schwach und sein Aussehen schüchtern war (Plutarch ἰσχνὸς τὴν φωνὴν καὶ εὐλαβὴς τὸν τρόπον; Plin. epist. VI, 29: *infirmitate vocis, mollitie frontis*), spricht aus diesen höchst individuell gestalteten Zügen, deren getreue Überlieferung durch die ihm errichteten Bildnisse glaubhaft gemacht wird. Timotheos, Konons Sohn, bei dem er sozusagen als Geheimsekretär fungiert hatte, liefs ihm »aus Freundschaft und Dankbarkeit« in der Vorhalle des Eleusinion durch Leochares (s. Art.) ein Erzbild errichten, welches den grofsen Göttinnen geweiht war. Sein Adoptivsohn Aphareus weihte sein Bild auf einer Säule im athenischen Olympieion, vielleicht dasselbe, welches später nach Konstantinopel gebracht und dort von Christodor (ecphr. 256) gesehen wurde. Vgl. Paus. I, 18, 6; Plut. vit. Isocr. p. 838. 839, wo auch athletische Bildnisse aus seiner Jugendzeit erwähnt werden. Auf seinem Familiengrabe stand eine Säule von 45 Fufs Höhe, darauf eine Sirene von 9 Fufs; daneben eine Reliefplatte, wo er in gröfserer Gruppe zwischen Dichtern und seinen Lehrern erschien, zunächst neben Gorgias, der die Himmelskugel betrachtete. [Bm]

Flavius Claudius **Julianus,** Sohn des Julius Constantius, des Bruders Constantins d. Gr. und der Basilina und Bruder des Constantius Gallus. Nach dem Tode des letzteren wird er am 6. November (1108) 355 in Mediolanum zum Caesar ernannt, um an der Spitze des gallischen Heers die Alemannen zu bekämpfen. Im März 360 wird er von seinen Truppen zum Augustus ausgerufen; vor dem nun



814

von neuem drohenden Bürgerkrieg bleibt aber das Reich bewahrt durch den 361 in Cilicien erfolgten Tod des Constantius; Julian wird dadurch Alleinherrscher, stirbt aber schon während seines Feldzugs wider Sapor 363 (1116) den 25. Juni an einer Verwundung, 32 Jahre alt. Auf Münzen aus der Zeit seines Aufenthaltes in Gallien ist sein Kopf bartlos, so noch auf dem Bronzemedaillon aus dem Jahre 359—360 (Abb. 814, Annuaire III Taf. 13 N. 67); später als Augustus hat er das Diadem, seltener den Lorbeerkranz angelegt, und trägt wie sein Vorbild M. Aurel den Philosophenbart. Zugleich entfaltet sich jene energische, aber Julians Tod nicht über-

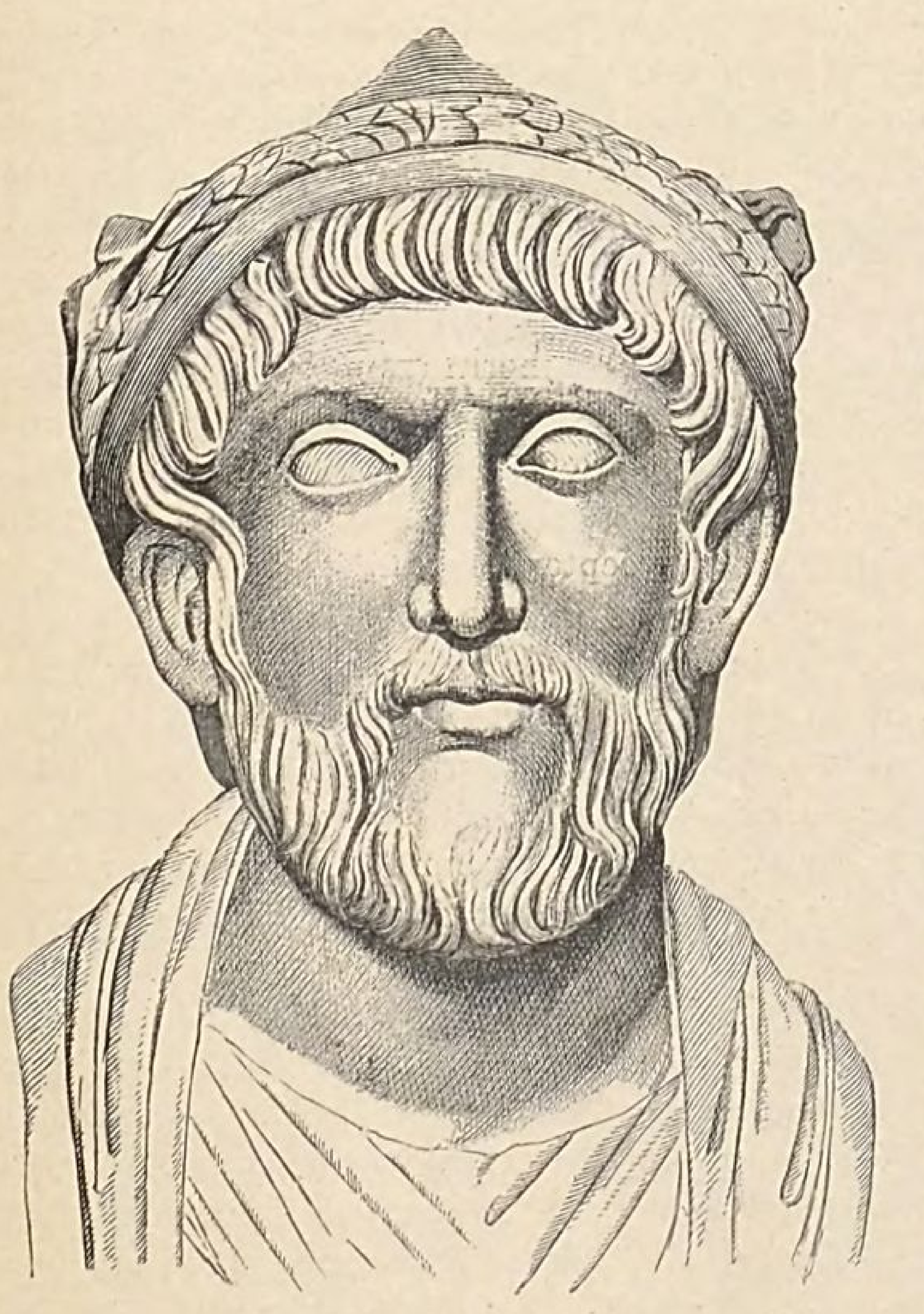
dauernde Reaktion des Heidentums, die auch die Münztypen wieder ganz dem alten Götterkreise, vor allem dem der ägyptischen Gottheiten entnimmt. Bronzemedaillon von Konstantinopel (Abb. 815, Cohen



815



816



817 Julian der Abtrünnige.

VI, 368 N. 73 pl. XI), mit dem von zwei Sternen begleiteten Apisstier. Von roherer Arbeit ist die Bronzemünze ägyptischer Herkunft (Abb. 816, Cohen VII, 398 N. 11 pl. VIII), Isis und Osiris darstellend, welche eine Urne halten, aus der eine Schlange schaut. Kopf der im Louvre befindlichen Marmorstatue, die 1787 durch Milotti aus Rom nach Paris gelangt ist (Abb. 817, Mongez 63 N. 2; Abbildung der Statue auch bei Clarac 958 N. 2528). [W]

Juno. Die römische Juno ist nach Roscher (Studien zur vergleich. Myth. d. Griechen u. Römer Heft II 1875) nicht nur parallel, sondern identisch mit der griechischen Hera. Lautlich entspricht ihr Name der Dione, Zeus' Gemahlin in Dodona, und verhält sich in der ältesten Form als Jovino zu Jovis ebenso wie Διώνη zu Διεύς. Ursprünglich sollen nun beide Mondgöttinnen gewesen sein, nach einigen Andeutungen im späteren Kultus; bald aber habe durch die angenommene Beziehung des Mondes zum weiblichen Geschlechtsleben ihr ethisches Wesen bestimmte Gestalt als Ehegöttin und Götterkönigin gewonnen. Bei dieser Herleitung bleibt nur gerade die einzige Form der echt italischen Juno unberührt, welche eine eigentümliche Ausprägung auch in Kunstwerken erhalten hat, nämlich Juno Sospita (die Retterin), auch Lanuvina genannt, weil sie in Lanuvium ein Hauptheiligtum besafs. Eine besondere Zeremonie ihres Gottesdienstes erinnert an gewisse athenische Gebräuche: in ihrem heiligen Haine hauste in einer Höhle eine ihr geweihte Schlange, welcher alljährlich im Frühlinge ein junges Mädchen einen Opferkuchen darreichen mufste, wie Propert. IV, 8. schön schildert (vgl. Aelian. H. A. XI, 16). Neben der Darstellung dieses Opfers finden wir auf römischen Münzen mehrerer Geschlechter (vgl. Overbeck, Kunstmyth. Bd. III Münztafel III N. 16—20) die Göttin selbst als Kopf oder auch in ganzer Gestalt, wie sie Cicero beschreibt (nat. deor. I, 29, 83: *cum pelle caprina, cum hasta, cum scutulo, cum calceolis repandis*). Eine kolossale Statue, vielleicht am Palatin gefunden, wo der Tempel der Göttin stand, jetzt in der Rotunde des vaticanischen Museums, hier Abb. 818 (nach Photographie), an welcher nach den Münzen sichere Ergänzungen der Aufsenteile vorgenommen werden konnten, stellt die kriegerische Göttin so dar, wie sie unter den Antoninen für einen Tempel gearbeitet sein kann. Die hieratische Kompositionsweise verleiht den der Hera eigentümlichen Formen des Gesichts (s. »Hera« S. 646) eine gewisse Starrheit, wozu das übrige symbolisch gewählte Kostüm beiträgt. Das mit dem Diadem geschmückte Haupt führt nämlich als Helmbedeckung den Kopf einer gehörnten Ziege, deren übriges Fell (in einer die Natur weit überschreitenden Ausdehnung) Rücken und Brust ganz bedeckt, wobei die Beine des Tieres als Zierrat wirken müssen. Unter dem Ziegenfell trägt sie ein doppeltes Gewand, an den Füfsen gebogene Schnabelschuhe, wie man sie auch in Etrurien trug; zwischen den Füfsen schaut der Kopf der heiligen Schlange hervor. In der rechten Hand schwingt die Göttin den Speer, ihre Linke ist mit dem ausgeschnittenen (boiotischen) Schilde bewehrt. Dafs die

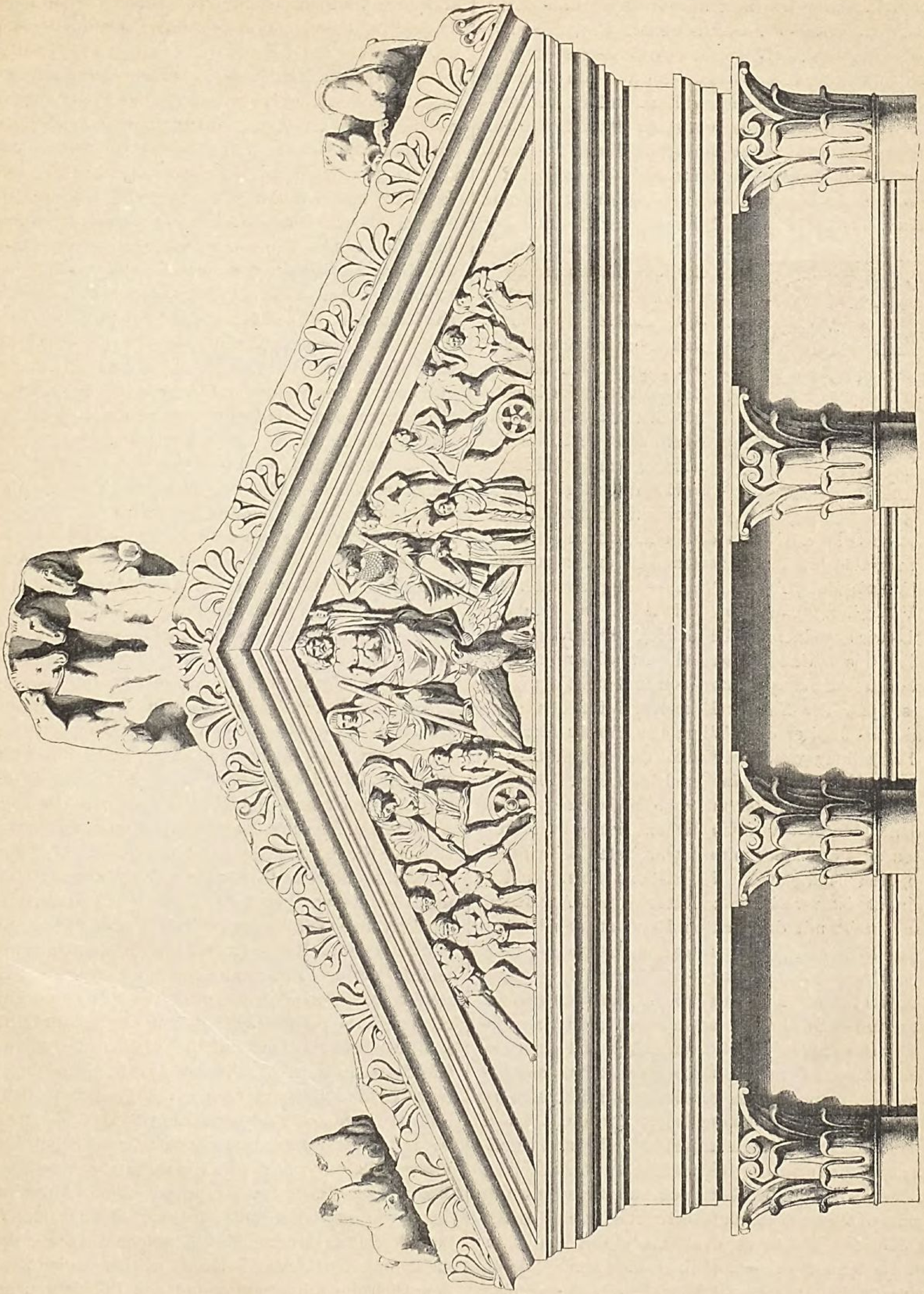
Nachbildung dieser altertümlichen Statue in der Kaiserzeit getreu war, bezeugt das Relief eines etruskischen Kandelaberfufses aus Bronze in der Glyptothek zu München (N. 44, abgeb. Wieseler, Denkm. I, 299), auf dessen einer Seite diese Juno genau so sich zeigt (jedoch im etruskischen Stile), während ihr auf der zweiten Hercules mit dem Löwenfell ganz entspricht und auf der dritten Venus in einen mantelartigen Schleier gehüllt sich zu jenen Ehegöttern (s. Brunn, Katalog der Glyptothek N. 44) gesellt.



818 Die Juno von Lanuvium. (Zu Seite 763.)

Von anderen durch Beinamen charakterisierten Seiten der Juno kennen wir Lucina, eine Geburtsgöttin (Hor. Carm. sec. 15; epod. 5, 6), welche der Hera Eileithyia entsprechend (Paus. 7, 23, 5) eine Fackel führt und in dem Arme ein Wickelkind trägt (Annal. Inst. 1848 tav. N). Sie streift nahe an Diana (Catull. 34, 13), erscheint aber auch auf Münzen verschiedener Kaiserinnen, wahrscheinlich bei Gelegenheit ihrer Entbindung. Die Juno Regina auf Münzen ist ebenso wie Juno Capitolina der griechischen Göttin nachgebildet; s. über letztere Art. »Jupiter«. Juno Moneta, welche der römischen Münze den Namen gegeben hat (ihr Name stammt jedoch *a monendo*, also die Warnerin), kommt als schlichter Kopf namentlich auf einem Denar des Carisius vor, dessen Reverse die Prägungsinstrumente zeigen. Über Juno Pronuba s. Art. »Hera« S. 648. Vgl. Overbeck, Griech. Kunstmyth. III, 159 ff. [Bm]

Jupiter. Unter diesem Namen verstehen wir hier nicht den griechischen Zeus, der unter eignem Artikel behandelt wird, sondern nur den echtrömischen Gott, welcher auf dem Capitol seinen Sitz hat. Ursprünglich ein Gott des Himmels, der sich im Blitze und Gewitter furchtbar zeigt, als strahlender Äther aber das Land seiner Bekenner segnet (*aspice hoc sublime candens, omnes quem vocant Jovem*), der mit ihnen kämpft und siegt (J. Victor, *Feretrius*), Recht und Treue schützt (*Dius Fidius*) und von höchster Reinheit und Heiligkeit ist, hatte er auf der Höhe des Capitols seinen Erdensitz (*hoc terrestre domicilium Jovis* Cic. Verr. IV, 58, 129) und wurde in der Benennung Jupiter Optimus Maximus als ein »ideales Staatsoberhaupt« angesehen, in dessen Namen die Magistrate handelten, als Verkörperung der höchsten Macht und Majestät des römischen Namens und Volkes. In dem von Tarquinius Superbus erbauten Tempel stand sein Bild von einem etruskischen Künstler aus gebranntem Thon hergestellt (*fictilis*) und mit dem Attribute des Blitzes in der Rechten ausgerüstet. Das Antlitz wurde an Festtagen mit Mennig (*minium*) rot angestrichen, der »Farbe der Freude«; der Körper war bekleidet und schon früh mit demselben Schmucke ausgestattet, welchen die triumphierenden Feldherrn (gewissermafsen als seine Abgesandten) zu tragen pflegten: die mit Palmenzweigen und Victorien gestickte Tunica, die mit Gold auf purpurnem Grunde gestickte Toga, das elfenbeinerne Adlerscepter, der über dem Haupte gehaltene Kranz von Gold und Edelsteinen, ja sogar die Mennigschminke der Triumphatoren war genau von diesem Jupiterbilde entlehnt (s. Preller, Röm. Mythol. I³, 230). Näheres über Charakter und Ausdruck der Statue wissen wir nicht; selbstverständlich ist aber, dafs die etruskischen Künstler in ihrer Weise griechische Vorbilder benutzten und hier den König Zeus mit allem Fug zum Muster nehmen konnten, dessen vollständige Gleichsetzung mit Jupiter Imperator keine Schwierigkeit darbot und späterhin zur Regel wurde. Nach dem ersten Brande des capitolinischen Tempels (83 v. Chr.) wurde von Apollonios (wahrscheinlich dem Künstler des Heraklestorso im Belvedere, s. Brunn, Künstlergesch. I, 543; vgl. oben S. 109) eine Goldelfenbeinstatue nach dem Vorbilde des Zeus in Olympia ausgeführt. Da nach den folgenden Bränden (69 n. Chr. und unter Titus 80) beim Wiederaufbau stets der alte Bauplan eingehalten wurde, so ist es auch wahrscheinlich, dafs die Statue des Gottes und der übrige Bildschmuck des Tempels im wesentlichen unverändert blieb. Bekanntlich enthielt der Tempel drei Zellen, von



820 Nachbildung des Giebelfeldes vom capitolinischen Tempel. (Zu Seite 766.)

denen die zur Rechten neben Jupiter von Minerva, die zur Linken von Juno eingenommen wurde. (Auf den Ehrenplatz der Minerva deutet Hor. Carm. I, 12, 19: *proximos illi tamen occupavit Pallas honores*, ebenso alle Bildwerke.) Eine Anzahl von Münzen Vespasians und Domitians, sowie andre kleine Kunstwerke zeigen nun in schematischer Art den Tempel mit den Götterbildern in den drei Zellen, meistens alle thronend, aber auch Minerva und Juno stehend neben dem thronenden Jupiter, nicht häufig alle drei stehend (Jahn, Archäol. Beitr. S. 80 ff.). Von der letzteren Art geben wir eine Münze Trajans aus dem Berliner Kabinett nach Federzeichnung in Abb. 819. Jupiter ist bärtig und trägt nur einen kurzen Mantel über der linken Schulter, seine Rechte hält den Blitz. Die beiden Göttinnen sind langbekleidet; Schild und Helm sowie die Aegis kennzeichnen Minerva, Juno hält eine Schale. Neben dem einförmigen Attribut der aufgestützten Lanze zeigen sich am Boden die drei Vögel: Eule, Adler, Pfau. — Interessanter ist die Vorstellung von dem Giebelfelde des Tempels, welche wir aus einem Relief im Konservatorenpalaste des Capitols gewinnen. Dasselbe ist mit drei andern einem Ehrendenkmal entnommen und stellt ein feierliches Opfer des Kaisers Marc Aurel für den capitolinischen Jupiter dar. Wir geben daraus hier nur die Darstellung vom Giebelfelde des capitolinischen Tempels, Abb. 820 auf S. 765 (nach Mon. Inst. V, 36). In der Mitte thront Jupiter mit dem Lockenhaupte und in dem Mantel des olympischen Zeus; zu seinen Füfsen sitzt der Adler mit ausgebreiteten Schwingen. Juno, die ausnahmsweise den Platz zu seiner Rechten einnimmt, ist verschleiert; Minerva, mit Aegis und Helm, greift mit der rechten Hand an das Hinterhaupt, hier eine Geberde des Nachsinnens. Die neben ihr stehende Figur wird der Stellung nach (vgl. oben S. 586) Mercurius sein, welcher den grofsen Gottheiten des Capitols zuweilen zugesellt wurde. In kleinerer Bildung erscheinen unten zu Seiten des Adlers Asklepios (mit dem Schlangenstabe) und Hygieia (welche die Römer geistiger als Salus fafsten), links wahrscheinlich Ganymedes (?) oder Julus. Neben diesem fährt Luna, durch bauschendes Gewand kenntlich, zum Ocean hinab, während rechts Sol (bekleidet und wenig charakterisiert) sein angedeutetes Gespann am Himmel hinaufführt. Beiderseits macht den Schlufs die Gruppe des Vulkan mit den blitzschmiedenden Kyklopen (vgl. Hor. Carm. I, 4, 4). Nach der freien und eklektischen Manier solcher dekorativen Nachbildungen ist diese Darstellung weder genau noch vollständig, wie wir aus einem andern nur in Federzeichnung erhaltenen Relief sehen (abgeb. Wieseler, Denkm. II, 13), welches noch einen liegenden Gott (eher als den Tiberis den Oceanus, welchem gegenüber Tellus entsprochen haben wird) in der rechten Giebelecke zeigt, hauptsächlich aber zur Ergänzung der Figuren oberhalb des Giebelrandes Anhaltspunkte bietet. Auf der Spitze des Daches stand darnach (auch auf einer Münze ganz erhalten) das Viergespann mit dem blitzschwingenden Jupiter Summanus; rechts von ihm Juno, dann Mars und dann Luna mit dem sprengenden Rossepaar, von dem hier noch Spuren sind, links wahrscheinlich Minerva, dann vielleicht Mars und die Rosse des Sonnengottes. Die Entlehnung der Gestirngottheiten zur Bezeichnung des Weltganzen aus dem Giebelfelde des Parthenon würde man nicht hoch anrechnen, wenn nicht die Wiederholung desselben Gedankens oben und unten von Gedankenarmut zeugte; die schwache Gruppierung der Figuren und die erborgten Motive entbehren des inneren Lebens, welches durch die Pracht der Ausführung nicht ersetzt werden konnte. Vgl. Brunn, Annal. 1851 p. 289 ff.; weitere Erörterungen und Zweifel bei Wieseler in Göttinger Gel. Anz. 1872 I, 722—749. [Bm]

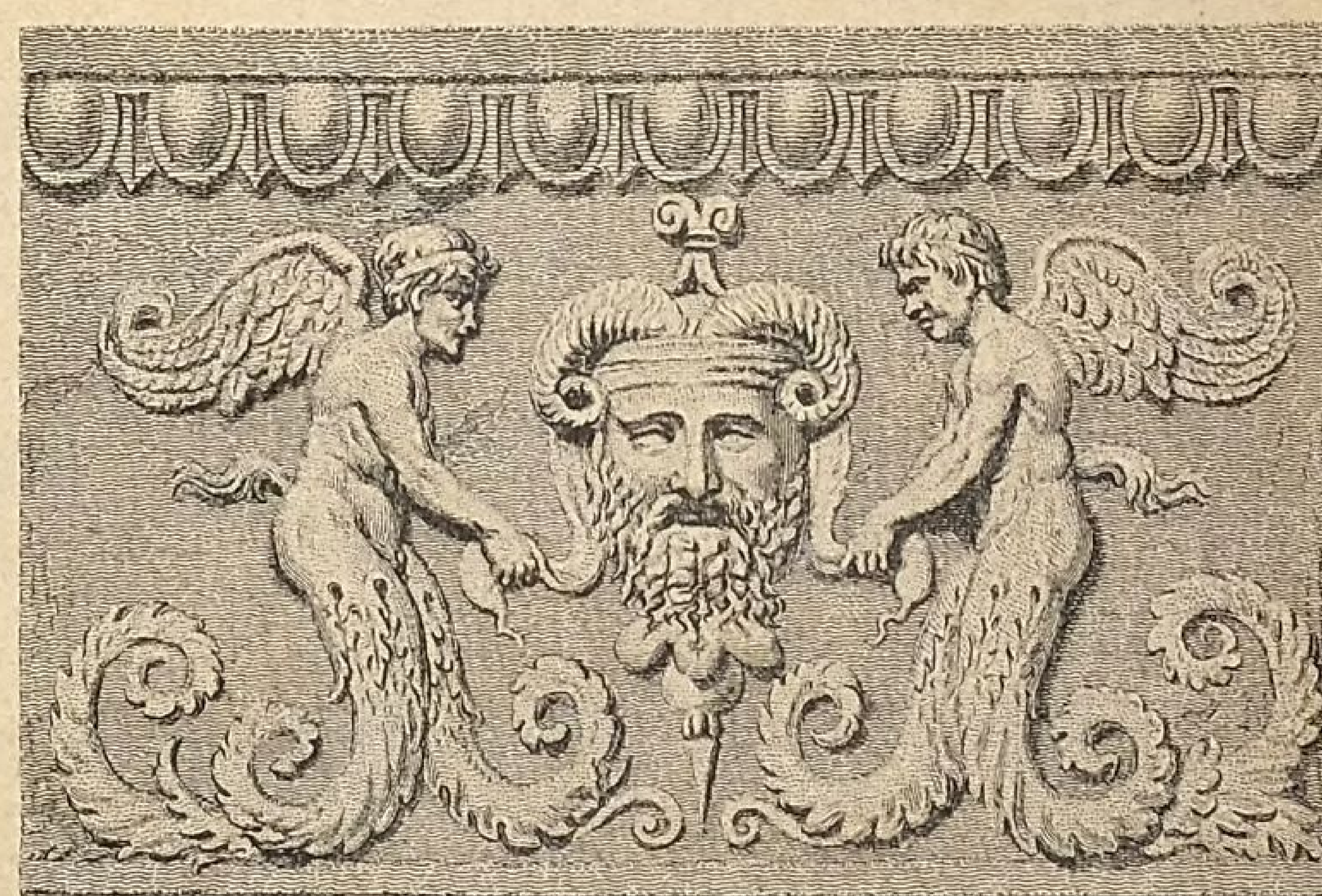

819

Ixion. Von Ixion, einem thessalischen Könige, heifst es in der motivierenden Sage, dafs er einen abscheulichen Mord beging, von welchem ihn aber Zeus selbst reinigte, indem er ihn zugleich gastlich an seinen Herd aufnahm. Da gelüstete es den Frechen nach der Himmelskönigin Hera, welche ihn jedoch durch ein Wolkengebilde täuschte. Die Kentauren wurden darauf seine Söhne; Ixion selbst aber ward auf ein feuriges Rad gefesselt, welches sich unaufhörlich umschwang. Dafs nun der in der gewöhnlichen Fassung der Sage in die Unterwelt verstofsene Frevler ursprünglich ein oberirdischer Gott, vielleicht die Sonne selbst war, dafür zeugt nicht nur sein mehrseitiges Verhältnis zu Zeus und Hera, sondern auch der Umstand, dafs unter den Dichtern erst Apollonios Rhod. III, 62 ihn in der Unterwelt leiden liefs und auf Kunstdarstellungen er nicht vor römischer Zeit zum Genossen des Sisyphos und Tantalos geworden ist. Wie Klügmann (Annal. Inst. 1873 p. 93 ff.) nachgewiesen hat, ist auch in den älteren Schriftstellen vom Umdrehen des feurigen Flügelrades **in der Luft** die Rede (vgl. Pind. Pyth. 2, 21: θεῶν δ' ἐφετμαῖς Ἰξίονα φαντὶ ταῦτα βροτοῖς λέγειν ἐν πτερόεντι τροχῷ παντᾷ κυλινδόμενον, und Schol. Eur. Phoen. 1185: ὀργισθεὶς ὁ Ζεὺς ὑποπτέρῳ τροχῷ τὸν Ἰξίονα δήσας ἀφῆκε τῷ ἀέρι φέρεσθαι. Auf einer Vase von Ruvo (abgeb. Wieseler, Alte Denkm. II, 863; Rochette, Mon. inéd. 45), welche die Scene darstellt, hat man deshalb den dabei thronenden Zeus, kenntlich am Adlerscepter und den Nikefiguren auf den Sitzlehnen, nur gezwungen als Hades erklären



821 Ixion auf dem Rade. (Zu Seite 768.)

können. Vollständig übereinstimmend in der Hauptfigur, aber mit veränderter Umgebung, sehen wir die Peinigung auf einem Vasenbilde aus Cumä, jetzt in Berlin (Abb. 821, nach Annali Inst. 1873 Taf. IK), welches auf schwarzem Grunde teils rote, teils weifse Figuren mit braunen Verzierungen zeigt. Ixion ist nackt an ein doppeltes Flammenrad gefesselt (πύρινος τροχός schol. Eur.), und zwar vermittelst vier Schlangen, welche seine Hände und Füfse umwinden (Verg. Georg. 3, 38: *tortosque Ixionis angues immanemque rotam*), während zwei gröfsere von den Schultern herab um Leib und Beine sich schlingen. Wildstruppiges Haar an Haupt und Bart (letzterer weifs), sowie finsterer Gesichtsausdruck charakterisieren den böswilligen Frevler. Unten schaut zu seiner Rechten Hephaistos, kenntlich am Spitzhut und Hammer, zu ihm herauf; er hat das Rad geschmiedet und beschaut nun sein Werk. Auf der andern Seite steht Hermes mit dem Botenstabe, die leichte Chlamys auf den Schultern, den Petasos im Nacken hängend; er wird bald dem Zeus von der Vollziehung der Strafe Meldung thun. Gerade unter dem Verbrecher aber als lebendiges Wahrzeichen der Strafe erhebt sich aus dem Boden die geflügelte Erinnys, Schlangen im Haar, die Fackel in der Hand. Für die beiden symmetrisch gruppierten Gestalten geflügelter Frauen zur Seite Ixions wird es schwer halten, eine sichere Deutung zu geben; nach einer ansprechenden Vermutung wären sie Personifikationen der Wolken, in deren Region ja der Frevel und auch die Bestrafung vor sich ging. Die Scene kommt aufserdem nur noch auf einem Sarkophage vor (Mus. Pio-Clem. V, 19). Übrigens vgl. Art. »Unterwelt«. [Bm]



BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

DIE NATURKRÆFTE.

Eine naturwissenschaftliche Volksbibliothek.

30 Bände mit 2300 Abbildungen in 28 Bände elegant gebunden:

Statt für M. 124. 80., für nur M. 60.

Diese Sammlung naturwissenschaftlicher Werke zeichnet sich aus durch populäre Darstellung bei wissenschaftlicher Genauigkeit und Gründlichkeit. Mehr als 2300 Abbildungen erleichtern wesentlich das Verständnis. Die **Sammlung ist ein Schmuck** für jede Bibliothek, eine **wahre Fundgrube** für interessante, belehrende und anregende **Unterhaltung.** Von allen Seiten, insbesondere aber von der *Presse* ist die Gediegenheit und Nützlichkeit der **Naturkräfte** um die Wette gerühmt worden. Die eingetretene **Preisermäfsigung** macht die Sammlung auch weiteren Kreisen **zugänglich,** und seien die Naturkräfte nunmehr auch zur Anschaffung für jede Bibliothek und für jede Familie **bestens empfohlen.**

Inhaltsübersicht der erschienenen 30 Bände.

Jeder Band ist auch einzeln zum Preise von **M. 3.** broschiert, **M. 4.** gebunden käuflich.

1. Bd. **Die Lehre vom Schall.** Gemeinfafsliche Darstellung der Akustik von *R. Radau.* 290 S. m. 108 Abb. 2. Aufl.

2. Bd. (Doppelband). **Licht und Farbe.** Gemeinfafsliche Darstellung der Optik von *Fr. J. Pisko.* 568 S. m. 148 Abb. 2. Aufl. Preis M. 6. —. brosch., M. 7. 20. gbd.

3. Bd. **Die Wärme.** Nach dem Französischen des *Prof. Cazin* deutsch bearbeitet. Herausg. von *P. Carl.* 307 S. m. 92 Abb. u. 1 Farbendrucktafel. 2. Aufl.

4. Bd. **Das Wasser.** Von *Fr. Pfaff.* 342 S. m. 57 Abb. 2. Aufl.

5. Bd. **Himmel und Erde.** Gemeinfafsliche Beschreibung des Weltalls von *P. Zech.* 272 S. m. 45 Abb. u. 5 Tafeln. 2. Aufl.

6. Bd. **Die elektrischen Naturkräfte.** Der Magnetismus, die Elektrizität und der galvanische Strom mit ihren hauptsächlichsten Anwendungen. Gemeinfafslich dargestellt von *P. Carl.* 282 S. m. 113 Abb. 2. Aufl.

7. Bd. **Die vulkanischen Erscheinungen.** Von *Fr. Pfaff.* 328 S. m. 37 Abb.

8. u. 9. Bd. (Doppelband). **Aus der Urzeit.** Bilder aus der Schöpfungsgeschichte von *K. Zittel.* 646 S. m. 183 Abb. u. 5 Kärtchen. 2. Aufl. Preis M. 6. —. brosch., M. 7. 20. geb.

10. Bd. **Wind und Wetter.** Gemeinfafsliche Darstellung der Meteorologie von *E. Lommel.* 354 S. m. 66 Abb. 2. Aufl.

11. Bd. **Die Vorgeschichte des europäischen Menschen.** Von *Fr. Ratzel.* 300 S. m. 97 Abb.

12. Bd. **Bau und Leben der Pflanzen.** Von *O. W. Thomé.* 328 S. m. 72 Abb.

13. Bd. **Mechanik des menschlichen Körpers.** Von *J. Kollmann.* 288 S. m. 69 Abb.

14. Bd. **Das Mikroskop und seine Anwendung.** Von *Fr. Merkel.* 336 S. m. 132 Abb.

15. Bd. **Das Spektrum und die Spektralanalyse.** Von *P. Zech.* 236 S. m. 33 Abb. u. 1 Tafel.

16. Bd. **Darwinismus und Tierproduktion.** Von *C. E. R. Hartmann.* 302 S. m. 46 Abb.

17. Bd. **Fels und Erdboden.** Lehre von der Entstehung der Natur des Erdbodens von *F. Senft.* 408 S. m. 17 Abb.

18. Bd. **Gesundheitslehre des menschlichen Körpers.** Von *P. Niemeyer.* 299 S. m. 31 Abb.

19. Bd. **Die Ernährung des Menschen.** Von *J. Ranke.* 392 S. u. eine Photographie von J. v. Liebig.

20. Bd. **Die Naturkräfte in ihrer Anwendung auf die Landwirtschaft.** Von *W. v. Hamm.* 339 S. mit 64 Abb.

21. Bd. **Organismus der Insekten.** Von *V. Graber.* 417 S. m. 200 Original-Holzschnitten.

22. Bd. (Doppelband). I. Hälfte. **Vergleichende Lebensgeschichte der Insekten.** Von *V. Graber.* 261 S. m. 86 Original-Holzschnitten.

22. Bd. (Doppelband). II. Hälfte. **Vergleichende Lebens- und Entwicklungsgeschichte der Insekten.** Von demselben. 348 S. m. 127 Original-Holzschnitten.

1. u. 2. Hälfte broschiert à M. 3. —., zusammen in einen Band gebunden M. 7. 20.

23. Bd. **Die Gesetzmäfsigkeit im Gesellschaftsleben.** Von *G. Mayr.* 336 S. m. 21 Abb. u. 1 Kartogramm.

24. Bd. **Die Naturkräfte in den Alpen** oder physikalische Geographie des Alpengebirges. Von *Fr. Pfaff.* 291 S. m. 68 Abb.

25. Bd. **Die Erhaltung der Energie** als Grundlage der neueren Physik. Von *G. Krebs.* 212 S. m. 65 Original-Holzschnitten.

26. u. 27. Bd. (Doppelband). **Die menschliche Arbeitskraft.** Von *G. Jäger* in Stuttgart. 542 S. m. 12 Abb. Preis brosch. M. 6. —., geb. M. 7. 20.

28. Bd. **Das Blut.** Eine physiologische Skizze. Von *Joh. Ranke.* 323 S. m. 58 Abb.

29. Bd. **Wald, Klima und Wasser.** Von *Dr. Lorenz.* 292 S. m. 25 Abb.

30. Bd. **Die Schmarotzer** mit besonderer Berücksichtigung der für den Menschen wichtigen. Von *A. Heller.* 256 S. m. 74 Abb. und einer Karte in Farbendruck.

Verlag von
R. Oldenbourg in München und Leipzig.

Zu beziehen
durch alle Buchhandlungen zu gleichem Preise.

Verlag von R. Oldenbourg in München und Leipzig.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Geschichte
der
klassischen Philologie in Deutschland
von den Anfängen bis zur Gegenwart
von **Conrad Bursian.**

Zugleich als 19. Band der
Geschichte der Wissenschaften in Deutschland. Neuere Zeit.
Herausgegeben durch die
historische Kommission bei der kgl. Akademie der Wissenschaften.

Gr.-8°. 80 Bogen stark. *Preis M. 14. 50.*

Inhaltsübersicht.

Einleitung. 1. Die klassischen Studien in Deutschland vor dem Zeitalter des Humanismus. — Anfänge und Karolingische Zeit. — Die gelehrten Studien im 10. Jahrhundert. — Die gelehrten Studien im 11. und 12. Jahrhundert. — Verfall der gelehrten Studien im 13. und 14. Jahrhundert. 2. Die klassischen Studien in Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation. — Kindheit und erste Jugendblüte des deutschen Humanismus. — Der deutsche Humanismus im Kampfe gegen die Kirche. — Der deutsche Humanismus im Dienste der Theologie und der kirchlichen Reform. — Das Greisenalter des deutschen Humanismus. 3. Die Philologie als Dienerin anderer Wissenschaften und in ihrer allmählichen Entwickelung zur Selbständigkeit. — Die klassischen Studien in Deutschland während des 17. Jahrhunderts. — Die klassischen Studien in Deutschland im 18. Jahrhundert bis auf Fr. Aug. Wolf. 4. Die klassische Philologie als Altertumswissenschaft. — Fr. Aug. Wolf und seine Zeitgenossen. — Die Fortbildung der Altertumswissenschaft durch G. Hermann und A. Boeckh. — Die grammatisch-kritische Richtung der Philologie unter dem Einflusse G. Hermann's. — Die Grammatik der klassischen Sprachen unter dem Einflufs der vergleichenden Sprachforschung. — Die historisch-antiquarischen Studien seit A. Boeckh. 5. Ausblick auf die philologischen Studien aufserhalb Deutschlands.

Von den vielen Empfehlungen dieses bedeutenden Werkes möge eine hier Platz finden.

Von dem unlängst verstorbenen, um die Wissenschaft hoch verdienten kgl. Universitätsprofessor Dr. Conrad Bursian ist jüngst in dem Verlage von R. Oldenbourg das Werk: ›Geschichte der klassischen Philologie in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart‹ erschienen. Das auf Veranlassung und mit Unterstützung weiland Seiner Majestät des Königs Maximilian II. verfafste und durch die historische Kommission bei der kgl. Akademie der Wissenschaften herausgegebene Werk ist von weittragender Bedeutung für die Kenntnis nicht blofs der Wissenschaft der Philologie sondern auch der Gesamtentwickelung des höheren Schulwesens. Es werden daher die Vorstände der Gymnasien, Lateinschulen und höheren Bildungsanstalten überhaupt auf jenes Buch aufmerksam gemacht und zur Anschaffung desselben, soweit es die etatsmäfsigen Mittel gestatten, veranlafst.

München, den 15. März 1884.

Dr. Frhr. v. Lutz.

Der Generalsekretär
Ministerialrat *Dr. v. Giehrl.*

Ministerialblatt für Kirchen- und Schulangelegenheiten
im Königreich Bayern. 1884. Nr. 7.

50 Bg. 3 1/2 Std.

Buchbinderei
Sch. Simmel & Sohn
München 82
Wasserburger Landstr. 263

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MIDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Baumeister, Karl August, 1830-1922 / Baumeister, Karl August, / Arnold, Bernhard,

Denkmäler des klassischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte

Bd.: 1

München [u.a.] 1885

4 Arch. 16 v-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11470268-2